صمود «الآداب»!!

نشرت مجلة «الدستور» في أحد أعدادها الأخيرة الكلمة التالية نعيد نشرها هنا بلا تعقيب:

عدد جديد من مجلة «الآداب» اللبنانية صدر في بيروت، والخبر ليس هنا، بل في استمرارية صدور هذه المجلة الرائدة رغم كل ما يحدث في بيروت، واستمرار الدكتور سهيل إدريس في إبراز خط المجلة بالذات في وقت تحاول جهات عديدة إفقاد بيروت مركزها الثقافي العربي.. إذ أن مجلة «الآداب» منذ أن أصدرها إدريس في أوائل الخمسينات كانت مجلة المثقفين العرب في كل مكان، وكانت من خلال وجودها في بيروت الحرية والديمقراطية تؤكد على قومية هذه المدينة وعلى انتمائها القومي. فقد أسست مجلة «الآداب» للفكر القومي مكانة كبيرة، وفتحت صفحاتها لأسماء صارت اليوم على كل شفة ولسان. وكانت مطرحاً للأدب العربي في كل مكان، فاشتهرت فيها أسماء من العراق وسورية ومصر والجزائر والأردن وبقية أنحاء الوطن العربي.. وما كان ينشر في ذلك الحين في الآداب، ما كانت تستطيع أية مجلة أدبية أخرى نشره في أي بلد عربي آخر ما عدا بيروت.

ولعل «الآداب» نفسها، ودار الآداب فيما بعد، كان لها الفضل الأكبر في اعتبار بيروت عاصمة الثقافة العربية وعاصمة النشر العربي وعاصمة الفكر العربي المعاصر، وبيروت على حجمها الصغير بالنسبة للمدن الكبيرة هي بلد الجامعات الخمس، وبلد المائة مركز ثقافي، وبلد الألف دار نشر.

فإذا جاءت الحرب التي دمرت كل شيء، حاولت بيروت الثقافية أن تبقى على هذا الوجه، وبالفعل استطاعت أن تظل عاصمة الثقافة العربية رغم أن معظم دور النشر تضررت، بما فيها «الآداب» ودار الآداب حيث كان موقعها على خطوط التماس وتعرضت للقصف باستمرار. وقد تنقلت الآداب إلى أكثر من مكان وكانت القذائف تلاحقها.. كأنها تحاول من خلال تدميرها تدمير الوجه الثقافي للمدينة العربية.. ومع ذلك ظلت الآداب تصدر وإن كانت مواعيد صدورها قد تخلفت ولم تعد تنتظم شهرياً كما كانت من قبل.

وعندما غزت إسرائيل لبنان، وراحت الطائرات تقصف محيط جامعة بيروت العربية، كانت سعادتها ستتضاعف لو عرفت أن «الآداب» كانت بجوار الجامعة.. وأن المبنى أصابته من القذائف ما جعله غير صالح، ومعرضاً للانهيار. فهربت الآداب للمرة الثالثة إلى منزل سهيل إدريس نفسه على الجناح (مدينة الضباط) التي هي الأخرى تعرضت للقصف الإسرائيلي من البحر والجو، ولكن، والحمد لله، سلم سهيل إدريس وسلمت الآداب.. ودار الآداب.

كان هناك من يتساءل خارج بيروت: لماذا هبط مستوى «الآداب» ومن يتساءل أيضاً.. لماذا لا ينتظم صدور الآداب؟.. إلا أن أهل بيروت والذي يعرف ماذا يحدث هناك منذ عشر سنوات يدرك كم يبذل سهيل إدريس من الجهد للحفاظ على المجلة وحضورها، وكم يسعى لكي تظل «الآداب» معقل الثقافة العربية القومية في بيروت التي تتنازعها الآن عشرات المشارب.

ما نود أن نقوله هنا، عبر هذه السطور، تحية للآداب، وتحية لسهيل إدريس المصمم باستمرار أن تظل الآداب ودار الآداب.. إنها معركة أخرى من معارك بيروت، ولكنها معركة مختلفة، يقودها فرد واحد يحاول مستميتاً الإبقاء على زاوية صغيرة من وجه بيروت الثقافي على الأقل.

إن «الآداب» تعاني مأساة بيروت أكثر من غيرها من المجلات التي تتحكم بها أوضاع المدينة المدمرة.. وهذا ما يجب أن يعرفه محبو هذه المجلة خارج لبنان..

لماذا يسقط متعب بن تعبان.. في امتحان حقوق الانسان؟...

نزار قباني

ـ ١ ـ

مواطنونَ.. دونَما وَطَنْ
مُطارَدُون كالعصافير.. على خرائط الزَمَنْ
مسافرونَ دونَ أوراقٍ.. وموتى دونما كَفَنْ
نحنُ بغايا العصر.. كلُّ حاكمٍ
يبيعُنا، ويقبضُ الثَمَنْ..
نحنُ جواري القَصْر.. يرسِلُونَنَا
مِنْ حُجْرَةٍ لحجرةٍ..
مِنْ قَبْضَةٍ لقَبْضَةٍ..
مِنْ هالكٍ لمالكٍ..
مِنْ وَثَنٍ إلى وَثَنْ..
نركُضُ كالكلاب كلَّ ليلةٍ
مِنْ عَدَنٍ لطَنْجَةٍ
مِنْ طَنْجَةٍ إلى عَدَنْ
نبحثُ عن قبيلةٍ تقبلُنا
نبحثُ عن عائلةٍ تعيلُنا
نبحثُ عن ستارةٍ تستُرنَا
وعن سَكَنْ...
وحَوْلَنَا أولادُنَا
إحدودبتْ ظهورُهُمْ، وشاخُوا
وهُمْ يفتّشُونَ في المعاجم القديمَهْ
عن جنّةٍ نضيرةٍ
عن كِذْبةٍ كبيرةٍ.. كبيرةٍ
تُدْعَى الوطَنْ..

ـ ٢ ـ

مواطنونَ نحنُ في مدائن البُكَاءْ
قهوتُنا مصنوعةٌ من دم كَرْبَلاَءْ
حنطتُنا معجونةٌ بلحم كَرْبَلاَءْ
طعامُنا. شرابُنا
عاداتُنا. راياتُنا
صلاتُنا. صيامُنا
زهورُنا. قبورُنا
جلودُنا مختومةٌ بخَتْم كَرْبَلاَءْ
لا أَحَدٌ يعرفُنا في هذه الصحراءْ
لا نخلةٌ. لا ناقةٌ.
لا وَتَدٌ. لا حَجَرٌ.
لا هندُ. لا عَفْرَاءْ.
أوراقُنا مُريبةٌ
أفكارُنا غريبةٌ
أسماؤنا لا تُشْبِهُ الأسماءْ
فلا الذينَ يشربوَن النَفْطَ يعرفُوننا
ولا الذينَ يشربونَ الدمعَ والشقاءْ

ـ ٣ ـ

مُعْتَقَلُون داخلَ النصِّ الذي يكتبُهُ حُكَّامُنا
مُعْتَقَلُون داخلَ الدين كما فسَّره إمامُنَا
مُعْتَقَلُون داخلَ الحزنِ.. وأحلى ما بنا أحزانُنَا
مُرَاقَبُونَ نحنُ في المقهى.. وفي البيتِ..
وفي أرحامِ أمَّهاتِنَا...
حيثُ تلفَتْنَا، وجدنا المُخْبِرَ السريَّ في انتظارِنا..
يشربُ من قهوتِنا
ينامُ في فراشِنا
يَعْبَثُ في بريدنا
ينكُشُ في أوراقِنا
يدخلُ من أنوفنا
يخرجُ من سُعالِنا..
لسانُنا مقطوعْ
ورأسُنا مقطوعْ
وخبزُنا مبلَّلٌ بالخوف والدُّمُوعْ..
إذا تظلّمنا إلى حامي الحِمَىٰ قيل لنا: ممنوعْ

وإنْ تضرّعنا إلى ربّ السَمَا قيل لنا: ممنوعْ
وإنْ هَتَفْنَا: يا رسولَ اللّـهِ، كُنْ في عوننا
يُعْطُوننا تأشيرةً من غير ما رجُوعْ
وإنْ طلبنا قلماً
لنكتُبَ القصيدةَ الأخيرَهْ
أو نكتبَ الوصيةَ الأخيرَهْ
قُبَيْلَ أن نموتَ شَنْقاً..
غيّروا الموضوعْ...

ــ ٤ ــ

يا وَطَني المصلوبَ فوقَ حائط الكراهيَهْ
يا كُرَةَ النار التي تسيرُ نحو الهاويَهْ
لا أَحَدٌ من مُضَرٍ.. أو من بني ثقيفْ
أعطى لهذا الوطَنِ الغارقِ بالنزيفْ
زُجاجةً من دمِهِ..
أو بَوْلِهِ الشريفْ...
لا أحدٌ على امتداد هذهِ العَبَاءةِ المُرقَّعَهْ
أهداكَ يوماً مِعْطَفاً، أو قُبَّعَهْ
يا وطني المكسُورَ مثلَ عُشْبَةِ الخريفْ
مُقْتَلعونَ نحنُ كالأشجار من مكانِنَا
مُهجَّرونَ من أمانينَا، وذكرياتنا..
عيونُنَا تخافُ من أهدابِنَا
شفاهُنا تخافُ من أصواتِنا
حُكّامُنا آلهةٌ يجري الدمُ الأزرقُ في عروقهمْ
ونحنُ نَسْلُ الجاريَهْ
لا سادةُ الحجاز يعرفُونَنَا.. ولا رَعَاعُ الباديَهْ
ولا أبو الطّيبِ يستضيفُنا.. ولا أبو العتاهيَهْ
إذا مضى طاغيةٌ سلّمنا لطاغيَهْ

ــ ٥ ــ

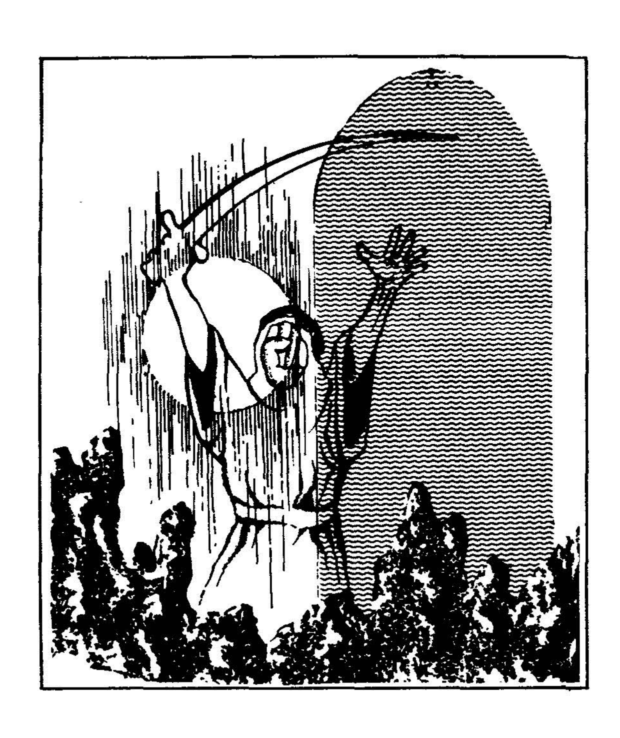
مهاجرونَ نحنُ من مرافىء التَعَبْ
لا أَحَدٌ يريدُنا
من بحر بيروتَ، إلى بحر العَرَبْ
لا الفاطميّونَ.. ولا القَرَامِطَهْ
ولا المماليكُ.. ولا البرامكَهْ
ولا الشياطينُ.. ولا الملائكَهْ
لا أَحَدٌ يريدُنا
في المُدُنِ التي تقايضُ البترولَ بالنساءِ، والديارَ بالدولارِ،
والتُراثَ بالسُجّادِ، والتاريخَ بالقروش، والإنسانَ بالذَهَبْ
وشعبُها يأكُلُ من نِشَارة الخَشَبْ
لا أحد يريدُنا
في مُدُن المقاولينَ، والمضاربينَ، والمستوردينَ، والمصدِّرينَ،
والمُلمِّعِينَ جَزْمَةَ السُلْطَةِ، والمثقّفينَ حسبَ المنهجِ
الرسميّ، والمُسْتأجَرينَ كي يقولوا الشِعْرَ، والمُقشِّرينَ
اللوزَ والتُفّاحَ للملوكِ، والمُقَدّمينَ للأمير عندما يأوي إلى
فراشِهِ قائمةً بأجمل النساءِ، والمهرِّجينَ، والمُخنَّثينَ،
والموظفينَ في بَلَاط الجِنْسِ، والمخوضينَ في دمائنا حتى
الرُكَبْ..
لا أحدٌ يقرؤنا..
في مُدُن المِلْحِ التي تَذْبَحُ في العام ملايينَ الكُتُبْ
لا أحدٌ يقرؤنا
في مُدُنٍ.. صارتْ بها مباحثُ الدولةِ عَرَّابَ الأدبْ..

ــ ٦ ــ

مُسَافرونَ نحنُ في سفينة الأحزانْ
قائدُنا مرتزقٌ وشيخُنا قُرْصَانْ
مُكوَّمُونَ داخلَ الأقفاص كالجُرْذَانْ
لا مرفأٌ يقبَلُنَا
لا حانةٌ تقبلُنَا
لا امرأةٌ تقبلُنَا
كلُّ الجوازات التي نحملُها
أصدرَها الشَيْطانْ
كلُّ الكتاباتِ التي نكتبُها لا تعجبُ السُلطَانْ
مسافرونَ خارجَ الزَمَانِ والمكانْ
مسافرونَ ضيَّعوا نقودَهُمْ، وضيَّعوا متاعَهُمْ،
وضيَّعوا أبناءَهُمْ، وضيَّعوا
أسماءَهُمْ، وضيَّعوا انتماءَهُمْ
وضيَّعوا الإحساسَ بالإمانْ
فلا بَنُو هاشم يعرفونَنَا، ولا بنو قحطانْ
ولا بَنُو ربيعةٍ.. ولا بنو شيبانْ
ولا بَنُو (لينينَ) يعرفوننا.. ولا بَنُو (ريغانْ)
يا وطني: كلُّ العَصَافيرِ لها منازلٌ
إلّا العصافيرَ التي تحترفُ الحريَّهْ
فهي تموتُ خارجَ الأوطانْ(*)

(*) من قصائد مهرجان المربد السادس.

المقاومة الوطنية اللبنانية وجذورها الثقافية



خالدة سعيد

المقاومة، كل مقاومة، لحظة وعي: وعي الذات وتوكيدها في وجه العدو؛ وعي الذات وما به تقوم الذات وتتميز. وكل وعي مراجعة، وتقويم واستبصار، وهو ما يسمح بتعيين الجوهري وإعادة ترتيب سلّم الأولويات تبعاً له. تتمّ هذه المراجعة باستنفار القيم والمكوّنات الثقافية، وتوظيف البنى والمؤسسات الثقافية، شعبية وغير شعبية، علمانية ودينية. نجد الدليل واضحاً في مقاومة عربية امتدت على مرحلة زمنية تسمح بتلمّس النتائج، كالمقاومة الفلسطينية مثلاً. فقد استنهضت في تحركها الأشكال الثقافية بدءاً من التقاليد الحِرَفية والأزياء حتى المؤسسات البلدية والجامعات وصولاً إلى التعبير الأدبي والفني. تحركت هذه جميعاً تحت شعار المقاومة وتوكيد الذات، أو رسم الهوية. هذا ما يسمح بالقول إن المقاومة هي يقظة الثقافي وتسارع إيقاعه، ويمكن لها متى كانت شاملة أن تشكل فجراً لعصر نهضة حقيقي، لأنها بهذه اليقظة تغدو ترميياً للهوية أو توكيداً لها.

لذلك، لدى الكلام على تطوّر ثقافي تولّده المقاومة الوطنية اللبنانية، كما يفرض عنوان النّدوة(*)، لا بدّ من النظر إليها في سياقها الثقافي وفي علاقتها بجذورها وخلفياتها. أختار هنا النظر إلى المقاومة الوطنية اللبنانية في إطارين متداخلين مترابطين، خاص وعام:

الخاص هو الحرب الأهلية اللبنانية، والعام هو حركة الحداثة العربية بمفهومها الثقافي الواسع لا بالمفهوم الضيّق الذي حشرت فيه.

(أ) فالحرب الأهلية اللبنانية هي بشكل ما آنٌ من آنات هذه الحداثة العربية وإن كانت آن تأزّمها وانفجار أسئلتها وفي طليعتها سؤال الهوية. الحرب الأهلية اللبنانية انفجار لمسألة الهوية التي طرحتها النهضة وشكلت الحداثة العربية مساءلة لها وبحثاً فيها. (حتى لتمكن قراءة التاريخ الحديث من زاوية الأفكار والتيارات التي تولّدت عن طرح هذه المسألة).

لقد كان لبنان من أهم المراكز العربية التي التقت فيها وتقاطعت السجالات حول مسألة الهوية. ويمكن أن توصف المرحلة الواقعة بين ١٩٤٥ و١٩٤٨ أو نهاية الحرب العالمية الثانية وتوالي الاستقلالات الوطنية واحتلال فلسطين من جهة، وبين مطلع الثمانينات، بأنها مرحلة غليان فكري واختبارات تاريخية حرّضها سؤال الهوية. يمكن أن أذكر تمثيلاً عدداً من هذه السجالات المتصلة بالهوية، كالسجال حول العامية والفصحى، والحرف اللاتيني والحرف العربي، وتعريب العلوم وتعليمها باللغات الأجنبية أو حركة التعريب إجمالاً، والسجال الذي حمل عناوين كالتراث والحداثة، الأصالة والمعاصرة، التجديد والتقليد،

(*) ألقيت هذه الكلمة في الندوة التي عقدها اتحاد الكتّاب اللبنانيين حول موضوع «المقاومة الوطنية اللبنانية وثقافتنا العربية المعاصرة» وذلك بتاريخ ١٧ تشرين الثاني ١٩٨٥.

التحديث والسلفية، وكل ما ينضوي تحت هذه العناوين في ميادين المسرح والرسم والشعر، هذا فضلاً عن السجال حول العلمنة والطائفية والخلاف المزمن على هوية لبنان وعن الحركات القومية على اختلاف تصوراتها للهوية القومية.

شكلت حالة الغليان هذه اختباراً لأسئلة النهضة وتجاربها، ولمحاولات التحديث (وفق النموذج الذي بدأه محمد علي) في ضوء طموحات الحداثة ورؤاها، وقدّمت من ثـمّ مناخاً ملائماً لطرح المشكلات التي لم تتّسع لها المنابر العربية، ولخوض الصراعات التي ضاقت بها الساحات العربية. وقد أثمرت هذه الحالة ازدهاراً ثقافياً مميّزاً في الستينات والسبعينات (يمكن تحديد نهاية المرحلة بصيف ١٩٨٢) قدّم بعضاً من أهم إنجازات الحداثة على مختلف الأصعدة. غير أنّ شكل الدولة اللبنانية ملفّق أصلاً من بنى متناقضة بحيث يجمع بين نظام الملّة العثماني والنظام البرلماني الغربـي، بما يجعل بعض البنى يعطّل أو يبطل فاعلية بعضها الآخر ويحول دون تحركه. هذا الشكل لم يستطع أن يستجيب لمقتضيات ذلك الغليان المتعاظم ولتلك السجالات ولا استطاع استيعابها عبر مؤسسات ديمقراطية عامّة، لكنه في الوقت نفسه عجز عن قمعها، ففجّرته أسئلتها وفي مقدّمتها سؤال الهوية. ويكفي أن نتذكر كيف نهضت مؤسسات فردية وخاصة للاستجابة لمقتضيات الحوار إزاء عجز مؤسسات الدولة، كالحلقات التي عقدتها «الندوة اللبنانية» مثلاً حول الحوار الإسلامي المسيحي أو حول سؤال «بعد الخامس من حزيران، أي لبنان؟». بل إن مؤسسات الدولة قد تجاهلت باستمرار الواقع القائم وقنّعته باتفاقات غير مكتوبة، فمورس نظام التقاسم الطائفي عملياً في ظل نصوص قانونية لا تلحظ هذا التقاسم. والواقع أنه لم تكن هناك أي مؤسسة رسميـة مهيّأة للتعامل مع حالة الغليان وإيجاد قنوات للبحث والحوار.

المقاومة الوطنية اللبنانية هي التحرك المناقض آلياً وثقافياً للحـرب الأهلية وردٌّ عليهـا. فالحـرب الأهلية اللبنـانيـة قـد استحـالت، نتيجة العجز عن صياغة تأليف لأسئلة الهـويـة المتناقضة، استحالت إلى تفتيت للهوية وصراع داخلي، وبالتالي تدمير للذات. المقاومة الوطنية اللبنـانية هي الـوجد المنـاقض إذ حوّلت عملية تدمير الذات إلى عملية توكيد للذات أو الهوية في وجه الخارج أو العدوّ. هكذا رأينا الأحزاب والجماعات التي قامت بينها تناحرات داخلية في بعض مراحل الحرب الأهلية تأتلف وتتكاتف وتندغم تحت اسم واحد هو «المقاومة الوطنية»، كما رأينا بعض الأحزاب التي شاركت في الحرب تخطط للعمليات ضد العدوّ بشكل يجسّد فهمها للهوية. فقد حرصت الأحزاب العلمانية على إبراز أسماء المناضلين والشهداء من الجنسين ومن ديانات أو مذاهب مختلفة، لما أوشكت المقاومة أن تكتسي طابعاً دينياً معيناً، وحرصت الأحزاب القومية منها على إبراز أسماء من أقطار مختلفة.

وهكذا، فإن النظر إلى المقاومة الوطنية اللبنانية يظهرها كمشروع لصياغة جواب على مسألة الهوية في مواجهة تحديات مصيرية. أمّا الجذور الثقافية لهذا المشروع فهي حركة الحداثة العربية. ذلك أن ما تبلور من الشروط التي تحركت فيها المقاومة ومن ملامحها الخصوصية يبيّـن انتماءها إلى المنطلقات الفكـريـة للحـداثة وتجسيـدها للصـور والرمـوز والقيم التي حفلت بهـا نصوصها. وأوجز الكلام على هذا الانتماء بالملاحظات والمقارنات الآتية:

١ ــ نلاحظ منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وتحديداً منذ مرحلة الاستقلالات الوطنية، عملية انزياح لغوي واسع تقوم على استعارة القاموس الديني للقضايا الـوطنية. حتى أنّ اتّجـاهات العلمنة، والأحزاب العلمانية نفسها قد تبنّت العديد من القيم والصور الدينية، لكن، ناقلةً محور القداسة من الديني إلى الوطني أو القومي. (هكذا تصبح مفردات من قبيل «رسالة» «تعاليم» «عقيـدة» «قـدس»، «بعث»، «معلّـم»، «شهيـد»، «فـادي»، «فداء»، «هادي»، «نشور» وغيرها مألوفة وذات محمولات دينية دنيوية في آن).

هذا الانزياح اللغوي يترجم عن انزياح في المحور الذي تتمركز حوله القيم بما يعطي للتاريخي الاجتماعي اعتباراً موازياً للديني.

٢ ــ وقد تميّـز الفكر الحديث عامّة، لا في الشعر وحسب، بملمح جديد، في ثقافة ذات طابع ديني غالب. هذا الملمح الجديد هو اعتبار المكان بمفهومه الاجتماعي ــ السياسي والجغرافي بعداً أساسياً من أبعاد الهوية. صار المكان قطب انتماء واكتسب قدسية. وإذا كان هذا الاتّجاه واضحاً منذ الأربعينات بتأثيرات أهمها تأثير مفكر كأنطون سعادة، فإن حركة المقاومة الفلسطينيـة والشعر الفلسطيني سوف يفضيان منذ أواخر الستينات إلى رؤى اندماج الأنا بالمكان واتخاذ الأرض صورة الأم والحبيبة. هذا التصوّر للهوية المندمجة بالمكان، الهوية التي لا تمتلك حضوراً بانفصال عن المكان من أبرز التطوّرات الفكرية في حركة الحداثة. وقد ذهب أبطال المقاومة الوطنية اللبنانية بعيداً في تجسيدها، إلى حدّ يتجاوز فيه الالتحامُ الجسديُّ الفعليُّ المستوى المجازيَّ والنّظريَّ، مقدِّمة بذلك جوابها على سؤال الهوية الذي فجّر الحرب.

٣ ــ يمتلك سؤال الهـوية كـما تطرحـه حركـة الحداثـة خصوصيّة، ويقدّم مؤشّراً على تحوّل فكري بل معرفي كبير. ذلك أنّ الصيغ التي طرح بهـا هذا السؤال، ولا سيّـما في نصوص المبدعين الكبار، في الشعر والرواية، لم تتناول الهوية كماهية أي كخصائص جوهرية مطلقة متعالية على التاريخي، وإنّما طرح السؤال على أساس أن الهوية «كيف» وصيرورة. فحصل التحرّك من سؤال «ما أنا». أو «من أنا» كَنَسَب أو سلالة، إلى سؤال اجتماعي ــ حضاري هو «كيف أكون». والأثر الماركسي واضح في هذا التحوّل.

٤ ــ نلاحظ في نصوص الحداثة خاصة، تحوّلاً في أسطورة الجسد الأنثوي من طوطم وملخّص لشرف القبيلة والأسرة وعنوان

لنقاء الدم والسلالة، إلى رمز للأرض. كانت الروايات تصف النزوح من المناطق المحتلة «هرباً بالعرض»، والمقاومة «دفاعاً عن العرض» أو الشرف. غير أنّ صورة المرأة حتى في الحداثة لم تفارق بُعدها الأسطوري. كانت رمزاً جنسياً، صارت رمزاً للأرض. كأنّما هناك هرب من إنسانية المرأة وبعدها السياسي ــ الاجتماعي. في المقاومة الوطنية اللبنانية اخترقت المرأة أسطورتها، تجاوزتها، مسقطةً عصوراً من الكنايات: «الجنس اللطيف» «المخدّرة» «بيضة الخدر» «اللاهيات النواعم» «جرّ الذيول». اخترقت المرأة صورتها الرمزية وقيدها الجسدي: يُعرض جسدها كسلعة حيناً، أو يُخزن ويُحمى كطوطم حيناً آخر. تستعيد المرأة في المقاومة إنسانيتها الساطعة، بعدها السياسي، تستعيد دورها كحامية للحياة، بل كحامية للقرى والرجال، التي تقف أمام الموت لتضع الوليد، تقف أمام الموت لتحمي الحياة. الجسد الأنثوي، الطوطم أو الرمز يخرج من طوطميته.. يتمزّق، يتطاير، يتّحد الرمز بالمرموز إليه وتبطل مسافة التأويل.

٥ ــ أعادت الحداثة بناء صورة البطل القومي، في الشعر بخاصّة، وفق ملامح، وفي سياق يسمح بالكلام على مرحلة ملحمية. والحق أنّنا لا نستطيع اليوم أن نقرأ شعر السنوات الثلاثين الماضية بعيداً عن الاضاءة التي تقدّمها المقاومة وعملياتها البطولية. في هذا الضوء نقرأ قصائد تلك السنوات فتنبض الصور بالحياة وتبرز ملامح البطل، لا سيما في القصائد التي توقّف عندها النقّاد والقرّاء طويلاً، كبعض قصائد السياب من «أنشودة المطر» و «رسالة من مقبرة» إلى «المسيح بعد الصلب» و «النهر والموت»، وبعض قصائد خليل حاوي لا سيما قصيدة «الجسر»، والعديد من قصائد أدونيس منذ «قالت الأرض» و «البعث والرماد» حتى «الصقر» و «وردة الرياح» و «مقدّمة لتاريخ ملوك الطوائف». ونجد مثل ذلك في قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبدالصبور و «البئر المهجورة» ليوسف الخال، و «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» و «أحمد الزعتر» و «الأرض» لمحمود درويش، وفي مراثي سميح القاسم، أو قصيدة «سرحان لا يتسلّم مفاتيح القدس» لأمل دنقل، وقصائد أخرى كثيرة لشعراء في أنحاء العالم العربي.

تشير هذه الملامح التي تبرز عبر هذه القصائد إلى مرحلة ملحمية أو «ملحمية جديدة». ولا أبني تسمية الملحمية هنا على ظاهرة القصائد الطويلة التي ميّزت المرحلة (الأسلحة والأطفال، أقاليم النهار والليل ومفرد بصيغة الجمع، أحمد الزعتر ومديح الظل العالي، الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، الملآجة، قصيدة صور، مراثي سميح القاسم...) كما أنني لا أبنيها على مجرد تمحور القصيدة حول شخصية تاريخية فعلاً أو افتراضاً، ولا على ظاهرة السرد الشعري التي تميّز بفنيتها المرحلة الحديثة، ولا على البعد الصراعي القومي في القصائد. إذ على الرغم من توافق هذه المظاهر والملحمة فإنها لا تشكل قوام الملحمية. أبني تسمية الملحمية الجديدة استناداً إلى نقطتين أساسيتين: الأولى ارتباط فن الملحمة بوعي الشاعر لهوية شعبه وتميّزها، والثانية هي كون الملحمة تقدّم تصوراً للهوية ممثّلةً في صورة بطل أو رمز يلخّص المثل العليا والتطلّعات الجماعية، ولا ينفصل (بحسب هيغل) عن الكلّ الذي ينتمي إليه، ولا يتمتّع بوعي لذاته إلا من حيث أنّه وحدة جوهرية مع هذا الكل.

الموقف الفكري الذي يتمثل في معظم قصائد الحداثة يبلور سمات خاصة تتصل بسؤال الهوية وملامح البطل القومي. وتتجلّى ملامح هذه الملحمية الحداثية الجديدة في ما يأتي:

(أ) نلمس في قصائد المرحلة المُشار إليها تحوّلاً في مرجع الضمير الحامل للقصيدة. فهذا الضمير سواء كان، نحن، أنا، أم هو، أنت، لا يرجع إلى معيّن محدّد هو قائل القصيدة، كما أنّه لا يتحدّد بشخصية البطل الذي تقدّمه.

(ب) هذه الأنا التي تستوعب الجماعة تُمثّل بفرد بطولي يلخّص سمات الجماعة أو أفعالها المميّزة ويغدو ضميرها وهويتها ورمزها. وقد تميّزت هذه الشخصيات أو الأبطال بافتداء الجماعة أو تكريس النفس لها.

(ج) تتميّز الأعمال في المرحلة المُشار إليها بكثرة أسماء العلم، المأخوذة من الأساطير في البداية وخلال مدّة قصيرة، ثم من التاريخ العربي، (وذلك منذ ظهور قصيدة «الصقر» لأدونيس عام ١٩٦٢). هذه الكثرة لا يشبهها شيء في الشعر العربي الموروث ولا في الشعر الغربي الحديث. ولكل شاعر أبطاله ورموزه من ألعازر خليل حاوي وإبراهيم يوسف الخال والأخضر بن يوسف وعبدالله سعدي يوسف وزهران عبدالصبور إلى مهيار وصقر قريش وإسماعيل أدونيس. وأدونيس هو الأوفر نصيباً في هذه الأسماء، لا سيما في ديوان «المسرح والمرايا». ولهذا دلالة تُدرس في غير هذه المناسبة. هذا فضلاً عن أحمد الزعتر وسرحان محمود درويش وأمير الزنج عند معين بسيسو وممدوح عدوان.. هذه الشخصيات جميعها تمتلك بشكل أو بآخر خصائص تتراوح بين الفداء والاتّحاد بالجماعة وإبداع الحياة الجديدة، أو على الأقل اختراق الأرض استعداداً للولادة الجديدة.

هذه الظاهرة تكشف عن حالة فكرية عامة هي شوق جماعي لا واعٍ إلى التجدّد، إلى تجديد الصور الأصلية التي تنظم الفكر وتحكم الاستجابات.

(د) يُظهر التأمل في ملامح هؤلاء الأبطال مشروعاً جماعياً لإعادة تشكيل صورة الأنا من خلال صورة البطل ممثل الجماعة. فملامح البطل في شعر المرحلة لا تشبه أبطال الشعر العربي ولا أبطال السير، ولا أثر في سماتها لذلك التفوّق العنتري حيث يقضي البطل على الخصوم «بعاجل طعنة». البطولة هنا تتخذ شكل الاتّحاد بالناس، والاقبال على الموت في سبيل الحياة. والبطل، سواء استمدّ ملامحه من الناس العاديين أو من المراجع

الدينية، أو من الأساطير، فإنه دوماً يمتلك بعداً رسولياً، ويلخّص خصائص الجماعة ويترجم عن الأحلام، هذا البطل، حتى عندما يحمل اسماً تاريخياً ليس في الغالب البطل المتكوّن بل البطل الذي يصير.

(هـ) ليس هؤلاء الأبطال أو الرموز تمجيداً للحياة الحاضرة ولا الماضية، بل نقد لهما، وأسئلة وتحدّيات تُطرح على الحاضر. بينهم وبين الحاضر علاقة صراع. بينهم وبين الماضي علاقة تأزّم. هذا الوضع إشارة إلى انقسام الأنا. وإذا كان هذا الانقسام يتمثّل في تمزّقات صميمية فإنه يشكّل جوهر الموقف النقدي والالتفات إلى الآتي موطن الهوية المتحقّقة المتكاملة، وهو ما يميّز الحداثة العربية. ولا خلاص للبطل الذي يعاني من هذه التمزّقات على المستوى الأونطولوجي إلّا بالفناء الكامل في الجماعة أو اكتشاف الهوية.

(و) المكان بعد أساسي من أبعاد هذه الهوية كما مرّ معنا. وليست العبرة في كثرة القصائد التي تحمل أسماء الأماكن والمدن (بيروت، مراكش، فاس، صور، غرناطة، صيداء، النيل، دمشق..). هذا التصوّر للهوية المندمجة بالمكان، من أبرز التطوّرات الفكرية المتمثّلة في نتاج الحداثة.

سؤال الهوية، إذاً، كما تبدّى على مساحة الشعر المعاصر، وكما يبدو في المنظور التاريخي، يمثل البعد الفكري ــ الفني للنهضة العربية، التي شكّلت في وجه من وجوهها حالة مقاومة حضارية. بدأت حالة المقاومة هذه، وإن بإيقاع مختلف، منذ أطلق نابليون القذيفة الأولى على التراب المصري. والتحرك الثقافي الشامل الذي بدأ مع بدايات النهضة، إحياءً، ثـمّ تطوّر مجابهة للذّات الثقافية، في شكل أسئلة طرحت على الدين والفكر والأدب، فإلى بناء صورة البطل (المؤسس والفادي) المولود من رماده، هذا التحرك الثقافي هو تراث المقاومة.

بهذا المعنى ليست المقاومة اللبنانية اليوم طالعة من أرض بَوار، وهي تنتمي إلى مناخ المقاومة العربية وما عرفته من مقاومات. غير أن للمقاومة الوطنية اللبنانية خصوصيات. فهي وإن كانت تتصّل بصورة البطل الفادي المتّحد بالأرض والجماعة كما تمثّلت في الشعر، فإنها قد تجاوزت هذه الصورة وتميّزت منها. تميّزت منها لأنّ البطل فيها ينتشر على مدى الجماعة، يصبح قريةً، قرى، أحياء أو مدناً. هنا يغيب النموذج النبوّي المثالي وتنهض الجماعية.

يمكن أن نلمس أثر هذا التحوّل في الشعر لو أتاحت هذه الفسحة الضيّقة أن نقارن بين ما يتمثل في قصيدة «الصقر» لأدونيس وامتداداتها في «المسرح والمرايا» وبين قصيدة «إسماعيل» ثم «يوميات حصار بيروت ١٩٨٢»: فبينما كانت قصيدة «الصقر» بناء ملحمياً يعيد تشكيل صورة الذات، والهوية، حيث يغدو صقر قريش باني الأندلس باني التصورات الجديدة، فإن «إسماعيل» هي رؤيا الدّمار، لا الدّمار المادي بل دمار الرّموز وانهيار اللغات. «إسماعيل» هي الكابوس المقابل لحلم قصيدة «الصقر»، هي احتضار النبوات والأسماء أو المعاني التي صنعت تاريخنا الحديث. ولا بد من دراسة التضاد الصارخ بين بناء القصيدة المحكم، بل البناء الذي يفوق في هندسيته كل ما عرفناه، وبين الدمار الذي تقوله القصيدة، على الرغم من الأمل المتسائل الذي يلوح في النهاية.

ومن ناحية ثانية، فإنّ قصائد «حصار بيروت ١٩٨٢» تحفل بالأسماء العادية الكثيرة، تصعد من الأرض، من المدارس وساحات القرى، بلا هالات: يوسف، أحمد، كريم، زينب... لا لتكون رموزاً أو أبطالاً ــ أنبياء، بل أشخاصاً بملء إنسانيتهم. وهكذا يتمّ بين قصيدة «الصقر» و«ما كتبه يوسف بن عيسى الصيداني قُبيل موته»، يتمّ صعود الأنا الملحمية وتكسّرها وانتشارها على الجماعة.

من الصعب في هذه الفسحة الضيقة التي هي عمر المقاومة أن نرسم ملامح التحوّل الفكري، عبر الشعر. غير أن التحوّل الفكري الذي تمثله المقاومة هو بدوره حصيلة تطورات وربّما نتيجة استنفادِ صيغ وانكشاف عقمها. من هنا مشروعية طرح السؤال على الشعر. وإذا كان النتاج الشعري في هذه المرحلة لا يشكل كثافة تسمح بالدراسة حتى الآن، وما يزال يُقرأ في ضوء ردود الأفعال، فإن تحليلاً نصّياً متأنّياً لا بد أن يكشف عمّا يُرهص بهذا التحوّل الفكري القائم في خلفيات المقاومة. وهذا بالطبع مشروع يتجاوز حدود هذه المداخلة، ولا بدّ أن يُستكمل لاحقاً. هكذا، إذ ننظر إلى المقاومة الوطنية اللبنانية في سياقها التاريخي الثقافي، تبدو آناً متوهجاً من آنات الحداثة، وتكثيفاً لدلالات عصر من الأسئلة والتطلّعات، تبدو مشروعاً قومياً حضارياً. من هنا لا يمكن التعامل معها تعاملاً لاهوتياً. فليست خلاصاً فردياً ولا هي متعالية على النقد. وليس الميدان العسكري على عظيم أهميته ميدانها الوحيد، ولا البطولات الخارقة شكل النضال الوحيد. إنّها مشروع حضاري لا يتوقّف بتوقف العمليات العسكرية، ولا بدّ أن يكون كل مواطن شريكاً في هذا المشروع ومؤتَمناً على إنجازاته. وبذلك تغدو قطباً توحيدياً وبناء للهوية.

وإذا كنّا نجتمع هنا لتحية البطولات، فإن البطولات الفكرية والأخلاقية التي كانت رديفة للعمل ومؤطِّرة له بعد صميمي من أبعاد هذه المقاومة بدءاً بالمبادرات العفوية التي رفضت البضائع الاسرائيلية إلى الاعلاميين الذين اخترقوا أشكال الحصار حول المقاومة، وصولاً إلى الزوايا الثابتة في الصحف منذ خريف ١٩٨٢ تحت عناوين «كزمن الاحتلال» أو القصائد الأولى حول الحصار والمعارض التي قامت بمبادرات طالبية تعرض صور الغزو والمقاومة، وصمود القرى والتظاهرات النسائية انتهاء بصمود معتقلي أنصار. نحيي هذه المواقف، ما ظهر منها وما استتر، إذ تكون المقاومة مشروعاً قومياً توحيدياً شاملاً أو لا تكون إلا ردود أفعال.

يمنى العيد

تغيير المشهد من القراءة إلى الصياغة

مجال واسع يتغيّرُ المشهدُ فيه: من الجنوب، من رأس الناقورة وشبعا والخيام، من راشيا والبقاع الغربي.. من هذه الأطراف الحدودية امتداداً، وفي خطوط مفروشة بالمدن والقرى، حتى القلب بيروت في شقها الغربي، يتغيّرُ المشهدُ المرئي الذي كان. الأرضُ والبيوتُ والناسُ مصابةٌ بالدّمار والموت.. جنودٌ غارقون في آلياتهم، يتحرّكون جماعاتٍ جماعات ويملأون مجالَ العين. ألوانٌ حديدية. نظراتٌ مسوّرة. والنجمة السُّداسية تغيّر سمةَ الفضاء ووخوخة حرف الحاء تكسر إيقاعه..

المرئي لم يعد كما ألفناه وأحببناه. لقد غيّره هؤلاءِ الإسرائيليون الداخلون إلى أرضنا. غيّروه باتجاه دماره وموته، ونحن كنا قد بنيناه باتجاه جماله وعيشه.. هكذا يتقدّم معنى أولي من معاني تغيير المشهد هو المضمون المحسوس، وعلى مستوى المعيش، لمقولة الاحتلال. يتقدم هذا المعنى عميقاً، حاملاً لهويته الصدامية لأنه، وبوضوح، يحدِّدُ من هو القاتل ومن هو المقتول. من هو المعتدي أو من هو المعتدى عليه.. إنه، وبكل بساطة، ما يُرسي أرضاً لولادة المقاومة على مستواها الشعبي العريض.. لذا كانت إسرائيل تحاول تحييدَ هذا المضمون، تدفعُه إلى الظل، وتشوّهُه بمراهنة أساسية على ضعف الوعي السياسي لدى أبناء شعبنا، وضعف الرؤية النظرية والموقف الفكري لدى منثقفينا.

ولئن كان هذا المضمون المحسوس هو مضمونٌ مقروءٌ في العمل العسكري لعملية الاحتلال، فإن تشويهه يعني تشويهَ هذه القراءة. وهو فعل يتحقق على المستوى الثقافي بإنتاج الخطاب المشوَّه والذي ليس له أن يظهر كذلك. هكذا وبقدر ما يكون العمل العسكري عملاً مفضوحاً وفادحاً على مستواه الحدثي المرئي، يكون إنتاج هذا الخطاب محتاجاً إلى وسيلة إدائية تخوِّله النطق بغير الحقيقي. لذا كان الثقافي الإسرائيلي يُختزل ويُسخَّر كلياً في خطاب إعلامي مكرَّس لتحقيق وظيفته.

لكن، ولئن كانت إسرائيل هي في أساس قيامها وجودُ معادل لعمل عسكري، فإن الثقافي لها برز، وفي وجهه الأمم، معادلاً لخطاب إعلامي، أو لخطاب له سمة الإعلامي، به كانت فائدة العسكري به كانت في الوقت نفسه أزمة الثقافي.

من منطلق هذه الأزمة تعاملت إسرائيل، في اجتياحها للبنان، مع هذا المضمون المحسوس المهيَّأ لا لأن يرسي عندنا أرضاً لولادة مقاومة شعبية واسعة وعنيفة وحسب، بل لأن يشكل أيضاً عنصر إضافة وتغيير لثقافتنا باتجاه تجذير وعينا وتطوير سلوكنا الفردي ورقي العلاقات الاجتماعية فيما بيننا، ومن ثمَّ تصليب منطلقات مقاومتنا لها وبلورةٍ توجه هذه المقاومة. لقد كانت إسرائيل تخشى أن يتحوَّل هذا المضمون من مجرد ردة فعل عسكرية مقاومة إلى حالة اجتماعية ثقافية بها ينهض الوعي إذ تنهض به ويؤازرها السلوك إذ تصقله.. مما يعني قيام واقعٍ مقاوم متكامل مقعَّد وبعيد الأثر.. على نقيض هذا الواقع كان يراهن خطاب الاحتلال الإسرائيلي، وعلى ضرب إمكانية قيامه كان يركز.

كيف تعامل الخطاب الإسرائيلي إذاً مع هذا المضمون المحسوس الذي ولده تغيير المشهد؟ وكيف تطور هذا المضمون في علاقتنا به وباتجاه ما هو ضرورته، أي باتجاه تكامله وترسخه كوعي ثقافي ينتج دلالته ويحولُ دونَ التشويه والانحراف والتفتيت؟

لو عدنا قليلاً إلى الوراء، إلى أيام اقتحام إسرائيل أرضنا، وتأملنا في الخطاب الذي كان يواكب ما تقوم به من قتل وتدمير، للاحظنا اهتمامها البالغ بالنص الإعلامي من منشور مكتوب ونصٍ

صوتي مذاع وكلامٍ شفهي تخاطب به الناس بواسطة مكبرات الصوت وأحياناً بدونها. . ولاحظنا أن هذا الخطاب جاء تفسيراً يعتمد، على إيجازه، التعليل والتبريرَ ويوضحُ أنَّ الهجومَ العسكري ليس احتلالاً، بل هو يستهدف فقط، وكما ورد في نص الخطاب، «المخربين». لذا فعمل إسرائيل هو، وحسب نصها طبعاً، ردٌّ على مصادر إطلاق النار عليها.

في مثل هذا الخطاب تكمن غايةٌ بالغةُ الخطورة تتحدد في عكس منطق الأمور في نظر الناس وأمام وعيهم لتبدو وكأن القاتل مقتولاً، وكان المقتول قاتلاً مما يترك أثره على موقف هؤلاء الناس من ظاهرة الاحتلال ويصوغُ تعاملَهم، ولو القلق أو الحائر، معها:

* فإسرائيل المهاجمة تردّ، ومن يردّ يضعُ الآخَر، ضمناً، في موقع المهاجم، وبذلك يبهت طابَعُ الهجوم لفعلها ليلتقي بلقب «الدفاع» المسبغ على جيشها. والنتيجةُ تبريرٌ وشرعيةٌ تتوخاهما إسرائيل لعملها الهجومي ومن ثم لاحتلالها.

* وإسرائيل إذ تُظهِر من يدافع عن نفسه وحقِّه بمظهرِ المهاجم إنما تسميه «مخرباً»، وهي بذلك تضمر فصله عن البقية وتميز البقية عنه. فهناك من هو «مخرب»، وهناك من هو ليس بمُخرب وبينهما مسافة تفسح مجالاً لغير المخرب كي يعيد النظر في «المخرب». أضف أن لفظ التخريب يضعُ المسألةَ على مستوى الهوية والطبيعة والأخلاق والحضارة. . . وليس، وكما هي قائمة في حقيقتها، على مستوى العمل العسكري السياسي والاقتصادي. أي على مستوى الاحتلال من جهة ومقاومته من جهة أخرى أو الاعتداء والأطماع والتسلط. ودفاع الناس عن حقوقهم وحياتهم ومصيرهم.

يتماسك الخطاب الإسرائيلي في منطقه، ويحاول العمل العسكري ولو ظاهرياً، أن ينسق معه فيحرص على ضرب كل مكان تنطلق منه ولو رصاصة واحدة، كأنه بذلك يريد أن يجعل الناس يشهدون على «صدق» الخطاب، وينسون جوانب المشهد الأخرى. الجوانب العامرة بالموت. . أو كأنه بذلك يخلخل المضمون المحسوس لمعنى الاحتلال الحقيقي. . ليتقدم معنًى آخر به كانت إسرائيل تودّ أن يؤول الناس عملية تغيير المشهد، وبه كانت تمهد لقبولنا لها في ديارنا.

ولقد كان بإمكان الواحد منا أن يسمع بعض الناس، وربما الكثير من الناس، يرددون في الأيام الأولى التي تلت مباشرة احتلال إسرائيل للجنوب، بأن بعض ما أصاب المدن والقرى من تهديم وموت كان بسبب المدفعية المنصوبة بين البيوت. وكلام كهذا وإن كان يشير إلى ضرورة تحييد الأحياء السكنية وما هو بالنسبة للمدنيين ــ غير القادرين على القتال ــ ملاذهم الأخير. . إلا أنه كان، وبشكل أساسي، يغيِّب السبب الجذري والحقيقي لمثل هذا الدمار والموت الذي أوقعه الهجوم الإسرائيلي بالبيوت والنفوس. إن هذا الكلام كان، وفي وجه من وجوهه، نوعاً من الدخول غير الواعي، في منطق الخطاب الإسرائيلي نفسه. وهو أمر ينهض، وكما نعلم، على مستوى الإدراك من حيث هو تعبير ثقافي يلتقي ضمناً، وكموقع، مع السياسي.

نقول هذا لندلل على مسألة بسيطة وهي أن إسرائيل التي تملك ما تملك من العدّة والعتاد كانت على معرفة جدّية بأهمية المستوى الفكري، وبالتالي بأهمية ما ينهض على مستوى الوعي، أي بما هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمسألة الثقافية، وهو ما له دور التجذير والتصليب لفعل مقاومة الاحتلال.

لقد حاولت إسرائيل أن تعطي المشهد الذي غيّرت منطلقاً واتجاهاً، معنى، وظيفة. . بحدث يبدو فعل الدمار والموت وكأنه فعل اعتراضي، ومجرد فاصلة ضرورية. . كانت تدمر لا البيوت والناس وحسب، بل المعنى، المعنى الملازم لفعل الاحتلال. هذا الصدامي المولود في المشهد.

وفي محاولتها هذه كانت إسرائيل تراهن على عدم عمق وعينا، أو على ضعف منظورنا الفكري وعدم شموليته. . مما يخولها الاعتقاد أن بإمكانها هلهلة المضمون المحسوس في وعي الناس، والحؤول دون تشكله موقفاً سياسياً صلباً إليه ترتكز مقاومتها لها. . أي أن إسرائيل، كانت تراهن على بقاء المقاومة، في حال قيامها، في حدود هذا المضمون التي هي حدود ردة الفعل المباشر والراهن والقابل لتوظيفات هامشية بها يكون تفتته وكسر مداه البعيد.

نحن لا ننكر ما لهذا المرئي المحسوس من أهمية. إنه مرجع حي، منه تولد الصورة فترتسم في الذاكرة، وبه يرجع إيقاع المشاعر ويتكثف لينتقل بالفعل من حيِّز الإمكان إلى حيِّز التنفيذ مَانحاً للمكان زمانَه ومبدعاً للزمن تاريخَه. . لكن، لئن كان بإمكان المقاومة أن تنطلق من هذا المحسوس والمرئي فإنه لا يمكنها أن تستمر به وحده. إنها بحاجة إلى موقع فكري ثقافي يخولها أن تكون مقاومةً لا في حدود العمل العسكري فقط، بل أيضاً على مستوى السلوك الفردي والإحساس الاجتماعي والتوجه الوطني التاريخي. كما يجنبها الوقوع في التوظيفات الهامشية، وفي كلِّ ما يُضعِف مركزيتها في مواجهة الاحتلال

وبحجب بعدها الاجتماعي التاريخي. هنا تبرز أهمية الثقافي من حيث هو مناخ وموقع وأفق يهيىء شروط استمرار المقاومة للاحتلال في أشكاله وآثاره وأبعاده وفي كل ما يهدد كياننا ووجودنا وقدراتِنا على النمو والتقدّم.

ويمكننا القول والتأكيد أن المقاومة في لبنان انطلقت ضد الاحتلال من موقع مكنها لا أن تحقق إنجازات عسكرية سياسية هامة (تمثلت في سقوط اتفاقية ١٧ أيار وفي الانسحابات.. وفي ما أصاب إسرائيل من خسائر مادية)، بل أيضاً أن تفضح الخطاب الإسرائيلي الإعلامي الثقافي، وتصل به إلى أن ينكشف عن نقيض ما توخى أن يقول. أي إلى أن ينكشف عن حقيقته التي أخفى.. لقد أسقطت المقاومة منطق هذا الخطاب الذي حاول أن يتلبس معنى «الدفاع» و«الرد»، وذلك حين لم يبق أمام إسرائيل في مواجهة صلابة المقاومة، وصمتها وتماسكها السرِّي، إلا أن تمارس علانيةً وعلى نطاق واسع، عشوائية الهدم للبيوت الآمنة، وهستيرية القتل والتعذيب لجموع المواطنين الأبرياء.

لقد استطاعت المقاومة أن تجعل المضمون المحسوس لمقولة الاحتلال.. المضمون القائم على مستوى المشهد والمعرَّض لفعل الترجرج والالتباس.. واقعاً واضحاً، قادراً على تغيير وعي الناس، وتطويره ليتعمق في فعل المواجهة والحياة.. هكذا كانت المقاومة تتحول إلى انتفاضة شعبية حبلى بمعادلها الثقافي.. وكانت في تحولها هذا تسقط الغطاء عن ثقافة الاحتلال الإسرائيلي. كانت تفضح هذا الثقافي الإعلامي، تفضحه وتعيده إلى مأزقه، إلى نقيض الدلالة التي حاول أن يمنحها لمشهد دخوله أرضنا. لقد كانت المقاومة تكشف الدلالة الحقيقية لعملية تغيير المشهد وتضع هذه الدلالة أمام وعي الناس وفي متناول قولهم.

لكن المقاومة بقيت في ذلك بحاجة إلى الدلالة الثقافية المتقدمة في الصياغة. الدلالة التي تبني المنطلق وتنطق بالتوجه فتدخل في دورة الثقافي في علاقته بالنضالي. والدلالة هذه هي ما يبني قولاً له شكله وله خصوصيته، وفي الوقت نفسه، ما يصير نسيجاً مقروءًا في نظرة الناس وفي إحساسهم بالعالم حولهم. إنها التعبير القائم بالصمت وبالكتابة، بالحركة والممارسة، بالمقروء والمؤول..

ولئن كانت المقاومة قد هيأت بعملها البطولي لمثل هذه الدلالة، فإن صياغتها فعلاً ثقافياً متعدد الأشكال، واسع الحضور، عميق الأثر في الحياة والزمن.. هو أمر يعود شأنه إلى المثقفين أفراداً ومؤسسات. رجالَ فكر وأدب وفن وعلم ودين. لأنه أمر لا يمكنه أن ينهض إلا على المستوى الثقافي نفسه وهو، ومن حيث هو كذلك، يطرح مسألة الفكر والأدب والفن والعلم. أي مسألة خطابنا الثقافي من حيث هو موقع وتوجهِ وإمكانية قول في مسيرتنا التاريخية التقدمية..

إن عدم صياغة هذه الدلالة الثقافية في مجالها الواسع والعميق.. أو إن عدم تشكل الدلالة ـ العلامة التي بها نقرأ فعل المقاومة فيقرأنا في اتجاه زمننا الأفضل.. **قد** يجعل من المقاومة، على كل أهميتها، مجموعة عمليات عسكرية، أو حالة استثنائية لا تحول دون ما نشهده من ثغرات خطيرة ينكسر معها زماننا ويبدو عاجزاً، أحياناً، عن إقامة جدله ونقده، عن مراكمة إنجازاته الهامة، وتعميق الوعي بممارستنا التحررية، وبكيفية إبداع حياتنا كريمة وراقية.

لستُ إلّا

أحمد دحبور

العصافير التي لا تنامْ
إبرٌ في المسامْ
وديوني إبرْ
كيف أغفو؟
وإذا كنت أغفو فلمن أصحو؟
وماذا أعيدْ؟
ما الذي أنتظرُ
غير يوم سوف ينتظِرُ
غيرَهُ؟
يا غيرَهُ يا بعيدْ
إختَصِرْ فالبيت عالٍ وما من مصعدٍ،
والضوء مختصرُ
الطريق مختصرُ
الطريق ازدحامْ
والثواني وبرٌ ساقط من ريش روحي،
وجموحي عنيدْ

كلُّ ما لا يرامْ
والأمـاني سينمـا الفقـراءالمتسـاوين بما خسروا
ونجومٌ نَمَشٌ في جبين الليل،
أحصيها وقد زاد في كفيَ ثؤلولٌ،
وقلّ الحسامْ
هكذا لم يكتشفْني البريدْ
واكتشفتُ الكلامْ
وحـده بين الصدى والصـدى ينشىء ذاكرةً للرُّخامْ

جملة فعلية: حفروا
جملة إسمية: مطرُ
وأنا.. يا سلامْ!
زارني، حيث أقيمُ، الغمامْ
فَجَعَلْنـا شجـراً غيــر مــا ينبت في الأرضِ،
ولا شجرُ
فإذا بـي جبل من جليدْ
صَعَدتني بنت حمّى،
وصعّدت خيالي،
فرأت من خلالي كـوكباً مغتـرباً في الظلامْ
ورأت حولي دماً يلبس البحر،
وبحراً ليس في ملحه ماء،
وماء فاسداً في شرايين رجـال ونساءٍ هلامْ
جملة فعلية: غبروا
جملة إسمية: حجرُ
ورأتني، وهي في ذروتي، مختلفاً عني وكُلّي انسجامْ
في مكانين ووقت وحيدْ
لستُ لغزاً،
فأنا في جراب من ترابٍ،
وأنا في النشيدْ
وأنا ما أريدْ
ــ أنت ماذا تريدْ؟
ــ هل رأيتِ الحجر الفلسفيّ؟

لست أدعو أن يكون معي،
بل أدعيه.. إنه الآن فيّ
ولهذا صنّفوني أخيراً
لهجة في لغة للذهبْ
إنما ما حاجتي بالذهبْ
وأنا أعجزُ من أن يصيرا
عرب اللحظة مثل العربْ
لستْ ربّاً، بل أضعتُ الجليلْ
لستُ إبراهيم.. أين الخليلْ؟
لستُ إسماعيل إن قيلَ: زمزمْ
لست موسى بل دماء القتيل
لست أُحْيي لأكون ابن مريمْ
لست إلا حجـراً غير ملمـوم ولم تنأ الحوادث عني
لست إلا حجراً.. وأغنّي:
سائق الأظعان عرِّجْ عليّ
والتقطْ مـا يتساقط من روحي، وأرِّخْ بجروحي يديّْ
فأنا مَنْ كلما جئتُ أرضاً زارعاً فيها دمي ــ
ردّت الأرض بقايا علمي وكتابي،
وأعادتني إلى أول السطرِ،
فجاء العسكريُّ وجئتُ
كنت في مقتبل الأرجوانْ
ولقد كان عيياً كموسىٰ،
فتولى السوط دور اللسانْ:
أنت ممحوٌّ..

ولا بأس..
لكن أنت مكتـوبٌ، ومن يمـحُ
يكتبْ ـ
إنّ هذي، وحدها، مهرجانْ
وابتدأنا: لم يقل كن.. وكنتُ
وأنا قلت له: كن، فخانْ
هكذا صار كليماً موسى،
وكموسى قتل النفسَ،
لكنّ جروحي تسأل العسكريّ:
أيُّ سرٍّ يختفي في الأساريرِ؟
لماذا الحجر الفلسفيّ
ذهبيُّ المعجزات ولكن ليس في قدرته
أن يعيد الماء في الوجه دماً؟
ثم ألقي جانباً بالعسكريِّ،
وأدعو أحداً ما، ويكون الدعاءُ:
كيف لي أن أعيدْ
شجراً هذا الحشيشَ الغبـيّ؟
كيف لا أرسب في الكيمياءْ
بينما يطفو بريق الحليّ
ويفيق البرد والتوتياءْ؟
ـ لم تقل ما تريدْ
ـ أن يخفَّ صداعي مرة حتى أرى
ساعتي دون وقتٍ،
دفتري دون ديونٍ،
رحيلي في اتجاه القهقرى
ولأكنْ أيَّ كلامٍ، وأغمدْ في غيابـي
هكذا،
وسأعطي العهد: ألّا أنطح المدَّ،
أو أجترح الوردةَ،
أو أفتح الأخبارَ..
ما أخبار داري؟
رحيل في رحيل في رحيل،
وإبراهيم يفدي بابنه حلماً من شأنه أن
يستعيد النعيمْ
وفديناه بذبح عظيمْ
هل أنا الكبش؟
وإلا فماذا موتيَ اليوميُّ؟
ماذا دمي كل اختلاف واتفاق وعيدٍ؟
ولماذا عيدهم كلَّ يومْ؟
إنه نَزْفي ولا يشعر النائم،
حَتْفي ليس أضغاث نومْ
ليس مسموحاً لك الموت إلا مثلما
شِئْنا،
وشِئْنا
فغادِرْنا طريداً،
وأنا شئتُ أني حجر ما في تظاهرةٍ ما،
فإذا ما اقتَلَعَتْني البوادي
عيَّرَتْني ريحها بابتعادي
فإذا ما عدتُ ثانيةً أزبدَ بحر،
ومحاريثُ جوٍّ،
وأتى البرُّ بسفح مُعادِ
لم أصافح قاتلي،
وأتاني نبأ عني فهل دون علمي كنتُ
صافحتُ؟
إذن فلماذا القتل بعد القتل؟
رأس تنادي:
جسدي أين؟
أصابع طفل في الجهات الخمس،
تلقي اتهامات العصـافير على الليـل
والشمس،
على الحاضر والأمس،
والحائر والواعي،
على الصمت والمذياع،
أبنـاءالأفاعي يمـوتون احتفـاء بوفـاتي
مساءً،
ويعودون يموتون في الفجر،
لأن الصحف اكتشفت أني ثقبـتُ
الموتَ،
موتوا بما كنتم تريدون ليَ الموتَ،
إني لست مكتوباً على الموت،
هذي لحظتي ألفُ عامٍ،
وجسمي يولد الآن مراراً،
جهاراً، ونهاراً، ويوافي البريدْ
ـ مع هذا لم تقلْ ما تريدْ
ـ ليس إلا فرصة للنشيدْ
لتكن أرضكِ جرداء ما شاءت،
ليبق الماء ماء كما شاء،
ليبق الخوف تاجاً على رأسك،
لا يبصره غير أبطال الحكايات،
ولكن دعي لي حلمي أو فكرة عنه..!
أغني: هل كثير لو حلمت بنبعٍ،
وجعلت النبع يجري من القلب إلى
القلبِ؟
أنا لستُ إلا حجراً،
لا أطلب النبع لي،
بل أطلب النبع لِيُروي الكلامْ
قبل أن يُعتصر الراويهْ
في بوادٍ سقفها الهاويهْ
بعضَ نبعٍ ليمرَّ النشيدْ
بعض إعياء يمكن أعضائي من النوم،
فنومي فقيدْ
ـ حجر أم حجر الزاويهْ؟
السؤال المتحدّي وحيدْ
ووحيد كالسؤال أنا،
محتفِلٌ بـي، والطريق ازدحامْ
غارق في عرقي..
أين نبعي؟ غارق لكنني أستزيدْ
والعصافير التي لا تنامْ
سرّها عندي وسرّي عنيدْ
والعصافير التي لا تنامْ
لم تدع لي قشة من كلامْ(*)

(*) من قصائد مهرجان المربد السادس.

أدونيس

شعريّة القراءة

— ١ —

نقد القراءة: هذه مسألةٌ تكاد أن تكون غائبةً عن مجال اهتمامنا الأدبيّ. وفي ظنّي أنّها قضيّة أساسيّة ملحّة، لا بكونها نوعاً من نقد النّقد وحسب، بل لأنّ للقراءة أيضاً جماليّةً خاصّة تفقد، حين تفقدها، جدواها وقيمتها. إنّ قراءة النصّ الأدبيّ تقتضي أدبيّة القراءة، وتلقّي الجمال يفترض جماليّة التلقّي. أو لنقل، بعبارة ثانية، إنّ أدب الكاتب، يوجب أدب القارىء. لهذا نرى أنّ السؤال حول كيفيّة تلقّي النّص وشروطه، لا يقلّ أهميّة عن السؤال حول شروط إبداعه. فمن مهمّات النّقد أن يتناول التلقّي / القراءة، بقدر ما يتناول النصّ / الإبداع. فالسؤال: «كيف ننقد النص الأدبيّ؟»، يتضمّن، إذن، بالضّرورة، سؤالاً آخر: كيف نقاربه لكي نتمكّن من أن ننقده، أي: «كيف نقرؤه؟».

لكن، ما النّص؟ ومن القارىء؟

— ٢ —

أقصر كلامي هنا على النّص الشعري. لهذا النصّ خصوصيّة، لا تكون له هويّةٌ إلّا بها، تتمثّل في كونه عملاً لغويّاً، من جهة، وعملاً جماليّاً، من جهةٍ ثانية، أي في كونه طريقة نوعيّة في استخدام اللّغة، وطريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة.

غير أنّ للنّص الشعري العربي، اليوم، إشكالية تاريخية وفنّية: تاريخيّة، لأنه يُكتَب ويُقرأ في مرحلة انتقالٍ وتغيّرٍ وبحث، وفنّيّة، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الإنسان والعالم، متناقضة، ومتنابذة غالباً. يضفي على هذه الإشكالية طابعاً حادًّا، ما سمّيته، في أبحاثٍ سابقة، بـ«الظاهرة الماضوية» التي تهيمن على الثقافة العربية، كتابةً وقراءة. وتجد هذه الماضويّة في البنية السياسيّة المهيمنة، ما يدعمها ويستند إليها، في آن، كتابةً: أي لغويًّا[1] وجماليًّا؛ وقراءةً: أي إعلاماً واستخداماً.

لكنّ هيمنة الماضوية ليست — ولا يمكن أن تكون — شاملةً وقاطعةً. ذلك أنّ التّناقضات في المجتمع والصّراعات المتولّدة عنها تترك هوامش تُفلت من هذه الهيمنة. وفي هذا المستوى نفهم كيف أنّ اللّغة / الكتابة / القراءة مكانٌ لصراعٍ فنّي — إيديولوجيّ، مُحَرِّكٍ، وخلاق.

إذا كانت هَيْمنة الماضويّة نوعاً من هيمنة البُنية السّياسيّة السّائدة، فإننا نُدرك كيف أنّ هذه الأخيرة تفرض، بطرقها الخاصّة، تراتُباً معيارياً لطرائق الكتابة الشعريّة تؤدّي، بدورها، إلى طُرقٍ معيّنة في القراءة. هكذا نلاحظ، في الممارسة القرائيّة — النّقديّة السّائدة أنّ النصّ الشعري الذي لا تمكن قراءته بسهولة، أي لا يمكن استخدامه، وفْقاً لذلك التّراتُب المعياريّ، يُنْفى من «مملكة» النّظام الثقافيّ المهيمن، بحجةٍ أو بأخرى: «يُتّهم» بأنّه مخالِفٌ لمعايير الكتابة الموروثة «الأصيلة» أو بأنّه مكتوبٌ بطريقةٍ تخرّب هذه المعايير، أو بأنّه «غامِضٌ» أو غيرُ «جماهيريّ»، أو مناقِضٌ لمصالح «الجماهير»... إلخ.

هذا التّراتُب المعياريّ، على الصّعيد اللغويّ / الجمالي، مرتبطٌ بتراتبٍ معياريٍّ آخر، على صعيد القيم. فليست الماضويّة منظومةً فنّيّةً وحسب، وإنما هي أيضاً منظومةٌ من القيم الأخلاقية / «الروحية»، تسوّغ المصالح التي ترتكز إليها البنية السّياسيّة السائدة. ولهذا تجهد في هَدْمِ كلّ ما يزلزل تلاحمها، أو تماسكها المنظوميّ: إعادات النّظر، التّساؤلات، إبداعات القوى الهامشيّة أو المعارضة أو «الحديثة». خصوصاً أنّ هذه ليست فاعلية معرفةٍ مغايرة وحسب، وإنما هي أيضاً فاعليّةُ تَغْييرٍ،

(١) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة.

بطرقها النّوعيّة الخاصّة. ومن هنا تعمل الماضويّة المهيمنة، بالإضافة إلى القمع الذي تمارسه، على تقديم نفسها كأداةٍ للتّعبير وللمعرفة، شاملة وكاملة: تجيب الإجابة الصّحيحة عن كلّ شيء، وعن كلّ سؤال. وفي هذا ما يُفسّر موقفَها من الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيبَ عنها: إمّا أنّها تشوّهها، اتهاميّاً ــ فهي «مستوردة» «مخرِّبة»، «غامضة»، وإما أنّها تستوعبها وتُدجّنها، مموّهةً الأساس الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله. في هذا أيضاً ما يفسّر تماسكها، على صعيد النّظام، وبخاصّة في ما يتعلق بوسائل التّثقيف: بدءاً من المدرسة، وانتهاء بالجامعة، مروراً بطرق التّدريس، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم، وانتهاءً بالمقاييس النّقديّة، هذا دون أن نذكر وسائل الإعلام، على تنوّعها. فالماضوية، بوجهيها الفنّي والسّياسي، لا توجّه الكتابة وحدها، وإنّما توجّه كذلك القراءة / النّقد، وهي، في هذا الصّدَد، تطرح الادّعاء ــ وهو ادّعاءٌ سائدٌ ــ بأنّ النّص الشعريّ يجب أن يقدّم نفسه واضحاً للقارىء (ضمنياً: كلّ قارىء). ويعني هذا الادّعاء أنّه ليس لمعرفة التغيّر الحادث، أو لمعرفة العصر ومشكلاته، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجماليّة والنّقديّة السّابقة والناشئة، أيّة علاقةٍ بقراءة هذا النّص. ومثل هذه القراءة سلبيّة لا تُعنى إلّا بالكشف المباشر عمّا يُسمّى بـ «المضمون» أو بـ «قَصْد» الشاعر. وهي إذن، قراءة تقرأ النّص كوصف، من حيث أنّ اللّغة أداة تمثيل ونَقْل، لا أداة تساؤلٍ، وتَغْيير. والقارىء هنا لا يقرأ النّص في ذاته، وإنما يقرأ ذاكرته الشخصيّة: الماضوية ــ الايديولوجية. ومعنى ذلك أنّ هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النّص، بقدر ما تهدف إلى استخدامه. وطبيعيّ أنّ هذه القراءة ستُدين كلّ نصّ عَصيّ على ما تريد. إنها قراءة يمكن أن نسمّيها بـ «القراءة الطّامِسة»: لا تطمس نَصيّةَ النّص وحسب، وإنما تطمس كذلك إمكانَ التّساؤل، وإعادة النّظر، والحركيّة الإبداعيّة. إنها، باختصار، تطمس الشّعر.

ــ ٣ ــ

لكن، ما الذي زلزلَ بِصَدْمَةٍ مباشرة، الطّريقةَ الماضويّة في القراءة؟ إنّه شكلُ النصّ. فهذا الشكل المغاير شوّش المدخَل المألوف لفهم «المعنى» أو «المضمون» وشوّش المعيار التّقويميّ الموروث. وإذا كان اعتراض القوى الماضويّة ــ السلفية على هذا التشويش «المخرب» مفهوماً وطبيعياً، فكيف للقوى التقدمية أن تعترض، وفي أساس تفكيرها، نظريّاً، أنها تؤمن بالتغيّر، وأنّ التغير التاريخيّ يحتّم تغيّراً في المفهومات والمعايير وطرق التّعبير؟ ولا بدّ من أن نلاحظ هنا أنّ هذه القوى، بنوعيها، «تقبل» الأشكال «الحديثة» للمسرحيّة والقصّة والرّواية، لكنها «ترفض» الأشكال «الحديثة» للشعر. فهي تنظر إلى شكل القصيدة الموروث كأنّه صَنَمٌ، أو مُطْلَق: لا يتطوّر، ولا يتغيّر، فكأنّه في نظرتها هذه، مرتبطٌ بطبيعةٍ ثابتة، هو التّعبير الثّابت عنها. أو كأنه شكلٌ مُقَنّن، مُعَقْلَنٌ، محوّل إلى نظام ــ مصدرٍ ومعيارٍ لكتابة الشعر، وللحكم الجماليّ الشعريّ. وبدلاً من أن تنظر إليه القوى الثانية، أعني قوى التقدّم، بوصفه ظاهرةً تاريخيّةً مرتبطةً بتصنيفٍ معيّن للأنواع الأدبية، يرتبط بنظامٍ ثقافيّ معيّن، وبطرقٍ للمعرفة خاصّة، تنظر إليه، على العكس، كأنّه مرتبطٌ بقوانين أبديّة ثابتة لكتابة الشّعر وتصنيفه وتقويمه. فبأيّ «سِحْرٍ» تكونُ هذه القوى «مثاليّة / جوهريّة» في النّظر إلى الشعر، و «واقعية / تاريخيّة» في النّظر إلى غيره؟

لكن، ما الشكل في الشعر؟ إنّه طريقةٌ في استكشاف الواقع والتعبير عنه. وهو، إذن، ينشأ ويتجدّد، ويتغيّر، في التاريخ ــ في المتحوّل، وليس في الثابت المُطلَق. ومن هنا أهميّته: فالشكل الجديد يزلزلُ السائد ــ معرفةً وتعبيراً، من حيث أنّ فاعليّته المزلزلة آتية من كونه مقاربةً خاصّة ومغايرة، في معرفة الواقع وتغييره، ومن كونه مضاداً للمقاربة السّائدة، وهجوميّاً. وطبيعيّ أنّ الشكل لا يعمل معزولاً، وإنّما يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات: مع الأشكال التعبيرية الأخرى، ومع النصوص السّابقة، اختلافاً أو ائتلافاً.

وفي هذا ما يدفعنا إلى القول إنّ الشكلَ الحديثَ في الشعر لم يُحارَبْ، عُمْقيّاً، لمحض شعريّته، بِقدر ما حُورب من حيث أنّه شكلٌ مَعْرفيّ وتعبيريّ مغاير، يُقارب الواقع بطرق مغايرة، ويؤثّر فيه بطرقٍ مغايرة، مِمّا يزلزل الصّورة السّائدة عن الواقع، معرفةً وتعبيراً. والدّليل على ذلك أنّ الشعراء «الحديثين» الذين «عرفوا» أو «أخذوا يعرفون» الواقع بالطرق الماضويّة المهيمنة، و «عبّروا» أو «أخذوا يعبرون» عنه، بطرقها أيضاً، أُدْخِلوا في «مملكة» نظامها الثقافيّ ــ السّياسيّ، ذلك أنّهم لم يعودوا يشكلون أيّ خطر على معرفتها السّائدة وطرقها، بل أصبحوا جزءاً منها. والأمثلة كثيرة: فثمّة شعراء «حديثون» يُقرأون ويدرّسون بالمنهجية ذاتها التي تُطبق في قراءة زهير بن أبي سُلمى أو حسّان بن ثابت وتدريسهما، ــ حياة الشاعر، مؤلفاته، نماذج منها، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنيّة،

وخصائصها البلاغيّة والبيانيّة، أو، في أقصى تقدّم: قراءة «المعنى» وتدريسه!

— ٤ —

من هنا، تبْعاً لما تقدَّم، تجيء أهميّة القراءة. إنّ نصّاً شعريّاً يُفْلِت من المعايير المقنّنة الماضوية، ومن جماليّتها، لا تمكن ولا تصحّ قراءته إلّا بمعاييرَ مختلفة، وجماليّة مختلفة. وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة «المعنى» أو «المضمون» بشكلٍ مباشر، وإنّما تهدف إلى الدّخول في العالم التّساؤلي الذي يؤسّسه النّص. بتعبير آخر: تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النّص في رحيلِه الاستكشافي:

(أ) طريقته في استخدام اللّغة، وفي التّشكيل.

(ب) طريقته في المعرفة وفي التّغيير.

(ج) قيمته المعرفية.

(د) بعده الجمالي، وكيفية استقصائه لإمكانات اللّغة، وللتّشكيل، التي لم تُكتشف جيداً بعد، أو لم تُكْتَشَفْ أصلاً.

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التّناقض المصطنَع والمبتذَل بين الشاعر و«الجمهور»، وأن نتجاوز الثنائية الزّائفة والسّاذجة: هل يكتب الشاعر لِـ«الجمهور» أم لِـ«النّخبة»؟ نتجاوزها إلى الصحّة: فالمسألة، إبداعياً وفنّياً، هي مسألة شعر جيّدٍ وشعر رديء، لا مسألة شاعرٍ وجمهور. وفي ظنّي أنّ هذا التّناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بِـ«أزمة» الشعر الحديث. ذلك أنّه يحول بقوة الماضويّة المهيمنة ووسائلها القامعة الكابحة، دون قراءة النّص الشعريّ، من حيث هو مكانٌ نوعيّ لعملٍ نوعيّ، لغويّ وجماليّ. وبما أنّ الشكل صورةُ التغير أو مَجْلاه، فقد قُمعت طاقة التّشكيل / التجديد، وكبتت حُرّية الإبداع، مَنْعاً لِلتّغيير / «التّخريب». وها هي معظم «القصائد الحرّة» اليوم، تصبح جزءاً من النّسق المفهوميّ الماضويّ السّائد، بل إنّ معظم «قصائد النثر» تدخل في هذا النّسَق، حتى ليكاد «الشعر الحديث» أن يتحول في معظمه، إلى ممارسة آليّة لبعض التّشكيلات والصّياغات. وفي هذا دليل على انعدام التجدّد في المعرفة، وفي طرقها، وطرق التعبير الجديدة عنها. وفيه ما يطمئن النّظام الثقافيّ الماضويّ المهيمن إلى ثبات معاييره الكتابيّة / النقديّة، واستمرار حضورها وفعاليّتها. إنّ لهذا النظام المهيمن، قراءته المهيمنة، وقارئه المهيمن. وهذا مما يقتضي أن نفصّل قليلاً في الكشف عن هذه «القراءة» وفي التعرّف على هذا «القارىء».

— ٥ —

مَن «القارىء» اليوم؟ إنّه، على مستوى الثقافة السّائدة، وفي الأغلب الأعمّ، سواءٌ كان ناقداً محترفاً، أو قارئاً متابعاً، أو قارئاً عاديّاً، مشروطٌ بجماليّة الموروث، تربيةً وتذوقاً وتقويماً، ومشروطٌ بالنّظرةِ الإيديولوجية الفكريّة ـ السّياسيّة. يَتغلغل في هذا كلّه بعدٌ دينيٌّ يفعل، قليلاً أو كثيراً، بحسب الحالة والوضع والشّخص[1].

هذا «القارىء» لا يقرأ النّص من حيث هو نَصٌّ قائمٌ بذاته، في استقلالٍ عنه: نَصٌّ ـ شكْلٌ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها. إنه، بالأحرى، لا يقرؤُه، وإنّما يَبْحث فيه عمّا يؤكّد أو ينفي، ما «يُضمره» في عَقْله ونفسه. ينتظر من النّص أن يكونَ «عوناً» له، إيجاباً أو سلباً، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبت بها دعواه، أو كما يرى إلى «وَصْفَة» تلبّي حاجته. وما يُفْلِت من حدود هذا الاستخدام، يُهمله، أو يسكت عنه، أو «لا يفهمه».

سَلَفاً، يُعفي هذا «القارىء» نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النّص، والدّخول فيه، بحثاً وتساؤلاً. فهو يفترض، ضمنياً، أنّه «قارئٌ» كامِلُ الثقافة، كلّي القدرة على الفَهْم، وللنصّ ـ على العكس، أن يتقدّم نحوه، ويدخلَ فيه، ولا بدَّ من أن يكون، بالطّبع، واضحاً له، سهلاً بسيطاً، وإلاّ فإنّه يَتّهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخبط، وفي أحسن حالٍ، يصفه بأنّه غامضٌ مُعقّد. فموضوع النّقد دائماً، مَدْحاً أو ذَمّاً، إنّما هو النّص وكاتبه، والبريء إنما هو، دائماً، «القارىء».

وواضحٌ أنّ «القراءة» التي يمارسها هذا «القارىء» إنّما هي إلغاءٌ للنص: تشوّهه وتحجبه. ليس لأنّه يفترض، مسبقاً، أن يكونَ النّص تلبيةً، مباشرةً لحاجاته، وحسب، بل أيضاً، وبالأخصّ، لأن هذه القراءة ليست قراءةً للآخر، وإنّما هي نوعٌ من قراءة الذّات.

---

(١) هناك نوع من القراءة مشروط بالزي المستحدث، غير أن له وضعاً آخر، وتحليلاً آخر.

— ٦ —

أنْ نقرأ اليوم، مثلاً، نصّاً شعريًّا جاهلياً هو أن نَقْرأ سؤاله، أو هو أن نكتشف أُفق الأسئلة فيه. هذا الأفق، بما يختزنه من اللّقاء الممكن معه، يشكّل لنا، نحن قرّاءه، نَصّاً ثانياً داخل النّص الأصليّ. وهو، بقدْر ما يوفّر لنا تجاوباً بين أسئلتنا وأسئلته، يكون حيّاً ــ «حديثاً»، أي غير مُسْتَنْفَذٍ، على الرّغم من كونه «قديماً». هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة، وهكذا تتمازَجُ أو تتداخل الآفاق. وهنا يكمن، كما أحسبُ، المعنى الأعمق للتراث ومعنى استمراريّته.

معنى استمراريّة التراث: أعني: في الوقت ذاته، معنى تغيّره. ذلك أنّ هذا النوع من القراءة المتسائلة هو وحده الذي يُتيح لنا أن نميّز بين نصيّن: الأوّل «مكتوبٌ» بالثقافة السّائدة ــ ثقافة «النّظام» السّائد، فالجمهور هو الذي «يخلقه». والثاني «مكتوب» بالثّقافة الهامشيّة، المكبوتة، المعارضة، فهو الذي «يخلق» جمهوره. وهذا النّص يفْتح أفقاً آخر للأسئلة، أو يغيّر أفقها العاديّ السّائد. ومن هنا يكون مقياس التغيّر الكتابيّ والجمالي مُنْبثقاً من الطّاقة التّساؤلية التجاوزيّة في النّص. فهذه طاقة انعتاق وتحرر. وهي، إذن، بالضّرورة طاقةُ تَفْجيرٍ وتَحْرير.

لِلتّغيير هنا بُعْدٌ آخر يَتّصلُ بتجديد كتابة التّاريخ الأدبيّ أو إعادة كتابته بمنظورٍ مُخْتلف. فكلّ جيلٍ أدبيّ خَلاّق يُعيدُ كتابة موروثه مِن حيث أنّه يعيد قراءته بشكلٍ خَلاّق. يعني هذا أنّ المحكّ الأساسيّ لقيمة النّص هو في أنّهُ متحرّك، ليس له «معنى» مسبّق، ثابت. فمعنى النّص الإبداعي يتجدّد في كل قراءة، مع كلِ قارىء، بشكل جديد، وغير مُنتظر. إنّ للنّص دلالاتٍ بعدد قُرّائه.

لنقل، بتعبير آخر، إنّ لِلنّص مستويين: الأول هو النّص كإمكانيّة لِمعانٍ مُحتملة، أي كبؤرةٍ للدلالات. والثاني هو النص كمجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة. الناقد / القارىء هو، في هذا المستوى، شريك في مَعْنَى النّص.

— ٧ —

من هنا أهمية «نقد القراءة» أو ما سمّيته «جماليّة القراءة». هكذا نميّز بين نوعين من القراءة، القراءة السّطْحية والقراءة العموديّة. قارىء النّوع الأوّل يقرأ النّص كأنّه خيطٌ، خارج النّسيج التاريخيّ الحيّ، أسير اللّحظة التي وُجد فيها. أمّا قارىء النّوع الثّاني فيقرأ النّص من حيث هو عُمْقٌ ثقافيّ ــ تاريخيّ. وهذا اللّقاء في العُمْق هو الذي يُتيح الكشف عن أهميّة النّص، ودَوْرِه، وقيمته، وهو الذي يُولِّد مَعْناه المتحرّك.

مِن هنا، بالتالي، نفهم كيف أنّ النّص الإبداعي ليس مُجرّدَ إيصال: لكاتبه هَدَفٌ مسبّقٌ يريد أن يُحدثه كتأثير في قارئه، وإنما هو مشروع، يريد كاتبه أن يُدخل القارىء في مشروع دلاليّ متحرّك، لا أن «يُعلمه»، أو ينقل إليه «تأثيراً» فكرياً أو سياسيّاً. والنّص الإبداعيّ، إذن، ليس تلبيةً أو جواباً. وإنما هو، على العكس، دعوةٌ، أو سؤالٌ. وقراءته هي حوارٌ معه، لذلك لا بدّ من أن تكون إبداعيّة، هي أيضاً. وهو، بالأحرى، ليس وثيقة، بل لقاءٌ بين سؤالٍ وسؤالٍ؛ لقاءٌ بين المبدع والقارىء الذي هو مبدعٌ آخر.

— ٨ —

النّظر إلى النص كأنه خيطٌ أو سَطْح هو في أساس الخلَل النّقدي ــ التّقويمي الرّاهن، وفي أساس الثّبات الدّلاليّ للنصّ الشعري العربيّ القديم. وهو ثباتٌ أدّى إلى جمود النّقد، وإلى عُمْقِه، غالباً. كان جديراً بنصّ امرىء القيس، مثلاً، أو أبي نواس، أو غيرهما أن يأخذ دلالاتٍ تَخْتلف بحسب التغيّر التّاريخيّ. لكنّ ذلك لم يحدث. فدلالة هذا النّص بقيت هي إيّاها، ثابتةً، على الرّغم من التغيّر التاريخي ــ الثقافيّ ــ الاجتماعي، ولا تزال هي نفسها، في الثّقافة الأدبيّة السائدة، وبخاصّةٍ في المدارس والجامعات. (هذا على مستوى القراءة، لكنّ الدّلالة تغيّرت على مستوى الكتابة، فثمّة نصوص كتبت وتكتب دونَ احتذاءٍ لهذا النصّ، وفي تعارضٍ معه).

هناك، إذن، ثباتٌ لمعنى النصّ الشعريّ العربيّ، في القراءة العربية السّائدة. وهكذا لا يفاجئنا ثبات منظومة المواصفات الجماليّة القديمة ــ التقليديّة: نظريّة الأنواع الأدبيّة والشعريّة، الأسلوب، الصياغة، الصناعة، البناء، مادة الشعر، الشعرية، مفهوم الشعر، غاية الشعر، القيم الجمالية ومعنى الجمال. . . إلخ، وهي منظومة «تطرد» من عالم الشعر كلّ نصٍّ لا يصدر عنها.

والمفارقة التي يجب أن نشير إليها هُنا هي أنّ المنظومة تزداد ثبوتاً على الرّغم من انتشار أنواع أدبيَّة أو طرائق تحويليّة ــ انقلابية في الكتابة الشعرية، وانتشار مبادىء ونظريات تحويلية ــ انقلابية في الحياة والفكر. وهذه المفارقة تدعونا، استطراداً إلى التأمل في هذه الظواهر: قلّما نجدُ في جامعاتنا التي يُفترض أنّها

أعلى مؤسّساتِنا الثقافية وأنّها الوسطَ الرّائد للتّحرر والتّجدد، مَنْ يُحسن بين الطّلبة الذين يُختصون في الأدب، قراءة نصٍّ شعريّ قراءة جماليّة خلاّقة.

وعلى صعيد النّقد الأدبيّ، نرى في كثير من كتب النّقد المتداولة، وبينها كتبُ «تقدميّة» مباحث حول قصائد لا يعرف نقّادها ألفباء النّقد الشّعري: التّمييز بين الموزون وغير الموزون. وعلى صعيد الكتابة الشعرية، نرى أشخاصاً كثيرين، بينهم «تقدميّون» أيضاً، يعجزون عن هذا التمييز ــ فكأنَّ النّقد والكتابة مجرّد هواية، أو مجرّد صناعة أو حِرْفة ــ بالعذْوى ــ لا بالأصالة.

ــ ٩ ــ

نخلص إلى القول إنَّ نقد «القراءة» و«القارىء» هو من المهمّات الأولى للنقد، اليوم. إنّ عليه أن يتناول باستقصاء جماليّة القراءة السّائدة التي لا تزال توجّهها تقليدية النّوع الشعريّ الموروث، وطريقتها في التذوق والتّقويم. ولا بدّ، إذن، من تجاوز هذه التّقليديّة. وهذا التّجاوز هو في آنٍ: رفضٌ لهذه القراءة السّائدة، فهماً وأحكاماً، ورفضٌ لمقاييس «جمهورها». فإذا كانت الكتابة الشعريّة الإبداعية «تخلقُ» قارئها فيما تخلق أفقَها، فإن حاجتنا اليوم، كتابة ونقداً، هي إلى اللقاء معها: إلى جماليّة القراءة الإبداعية.

□ □ □

نقش على صخرة الجنوب[1]

إبراهيم ياسين

.. من جراح الخيلِ،
أو من زَفَّةِ الفرسان..
أعراس الدم المسفوكِ..
لا تاج الخيانات.. ولا ذلّ الشعاراتِ..
ولكن ما تسرُّ السنبلهْ
لعصافيرِ الغروبْ
لـ (عَشيّاتِ الحمى) المنهوبِ
في كفّ الرياح السُّودِ أشلاءً مُدَمَّاةً
على صدد الدروبْ
حينما تأخذ، حتى الشمس، شكلَ القنبلهْ
من حكايا صخرةٍ تورقُ أزهارَ دمٍ
في واحة الصَّمتِ الكئيبْ
وعليها تنقشُ اسْمَ الوطن السابحِ
في الأعراق حبّاتُ القلوبْ
وَتشهّي الطعنة المرتجلَه
من شموخ النسر في ذروته..
من جنون البحر في محنته..
من حنين الموج في الأسرِ..
اشتياقات الدروب المقفَلهْ
للذي يأتي كطير الفجر من (فيحاء)..
لا ما تزعمُ الأحزابُ والأعرابُ..
أو ما تُنبِىءُ الساعةَ أسفارُ الغيوبْ
من هنا تبتدىء الرحلةُ صوبَ المرحلهْ
فامتشقْ كالبرق بقيا وجهك المزروعِ..
بالآلامِ، أشرقْ في دجى الأيامِ..
ثانيةً أضِيءْ فاصلةَ الوقتِ..
ارتحلْ كالسيف في خاصرةِ الصمتِ..
تشرَّدْ، كالرؤى، ما شِئتَ، بين العصفِ
والقصفِ، اشتعلْ كالريح في ثوب اللهيبْ
وتألَّقْ قمراً أزرق في جفن (الجنوبْ)
ثم بَشِّرْ رُسَلَ الأحقادِ وَالطَّيرَ الأبابيلَ..
هنا لا حائط المبكى.. ولا هيكل بلقيس..
ويا نجمةَ «داوود» هنا هاويةُ البْغيِ
وبيروتُ التي تستبق الموتَ إلى
موعدها الأخضر من أشلائها
تنسجُ أكفانَ الغريبْ
وتُواري بالدَّمِ المسفوحِ آثارَ
الطغاةِ الْقَتَلهْ
فاشمُخي كالسنبله
وارقصي كالشمس في ليل الرؤى المشتعِلَة
يَتُها الأرضُ التي تأخذُ شكلَ النبضِ
فينا وَالقلوبْ
كيف (سُبحانكِ) تمشينَ
على الجمر، وتلقينَ ـ كما الفجر ـ الحبيبْ؟
حاملًا زنبقةَ الروحِ لعينيكِ فِداءً؟!
وعلى أهدابه السمراء عرسٌ من ضياء؟!
يجرحُ الشمسَ ليسقي فجرَكِ الظامىء
أكْوابَ السَّناءْ!!
هو ذا ينثرُ أجرامَ السَّمواتِ..
وفي عُرسِ الجراحات يُنادي:
آهِ.. يا صمتَ البوادي!
ها.. بلادي
قمرٌ يولد من ليل الحدادِ
ها.. بلادي
صرخةٌ تكبرُ كالإعصار في وجه الأعادي
نخلةٌ لو داعبتها الريحُ تُذكّي
جَمرها المخبوءَ في كهف الرمادِ
ها.. بلادي..
ها.. بلادي..

بصرى الشام ـ سوريا

---

(١) من مجوعة شعرية تصدر قريباً بالتعاون مع اتحاد الكتاب العرب في دمشق تحت عنوان (أناشيد لامرأة.. اسمها العاصفة).

أزمة القصيدة العربية الحديثة

الدكتور عبدالعزيز المقالح

الشعر عنقاء العرب، في البادية كان الوحش الجميل، وفي الحاضرة صار الكائن الأجمل. وبين الصحراء والمدينة كان الشعر الضوء المسافر في غبش الأعراس والصوت المرتعش في صمت المآتم وضوضاء الحروب. والعنقاء عند العرب طائر خرافي مجهول يستعصي على الموت ويقاوم كل أشكال الفناء. قد يشيخ، قد يدركه الهزال. لكن نهار الحياة لا تخمد في عروقه، شأنه شأن طائر خرافي آخر هو الفينيق: كلما اقترب من الشيخوخة الأخيرة احترق في نار الخليقة وعاد من جديد ناهضاً من بين رماده، ليعلن عن براءته اليافعة وشبابه الجميل. وكذلك هو الشعر طائر العرب الجميل، قد يدركه الجفاف، وقد يؤذيه التكرار، وتخونه الصيغ الجاهزة واللغة النمطية، لكنه سرعان ما يسترد عافيته الفنية وينهض في ظل التمرد المتتابع على الأطر السائدة، بعد أن يتحول من تابوت قديم إلى شجرة وارفة الخضرة والظلال.

وإذا كان اليونان القدماء قد أوجزوا تعريف الفلسفة بأنها (محبة الحكمة) فإن العرب قد أوجزوا تعريف الشعر بأنه (ديوان العرب). والديوان في اللغة، كما يكون للكتاب الذي تتجمع فيه قصائد الشاعر، فإنه يكون للمكان الذي تلتقي فيه جماعة متميزة بوعيها المتقدم لكي تتدارس أمور الدولة وتمارس النظر في شؤون الحياة والناس. وهذا البعد اللغوي الأخير للكلمة يعطي للشعر في العربية على وجه الخصوص معنى أبعد غوراً يربطه بمجمل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولكنه في الوقت ذاته لا يسلبه قدرته الخاصة في الرؤية إلى الأشياء من منظور التجاوز والاستشراف. وحين يتخلى الشعر عن هذه المهمة الأخيرة أو تتخلى عنه فإنه يفقد حينئذ خصوصيته ويفقد معها قدرته على الحدس ولا يعود قادراً على الكشف والتبشير، ويقع في دورة التكرار، أو فيما يسمى بلغة العصر بالأزمة، إلى أن تتلقفه موجة جديدة من التمرد والابتكار، وتنتقل به عبر الأزمة والتخلف إلى مستوى آخر من التطور والوعي بالواقع الجديد.

وبالرغم من وجود عدد كبير من الكتب والدراسات التي تتناول الأزمات المختلفة للوطن العربي، ابتداء من أزمة الرغيف إلى أزمة السلطة، فإن المكتبة العربية تكاد تكون خالية حتى الآن، من الدراسات ــ ولا أقول الكتب ــ التي تتناول أزمة الشعر، هذا الفن العربي المحظوظ الذي لم يقبل طوال عصور التأريخ القديم أن ينافسه فن آخر، كما لم يقنع بأن يكون فن الفنون، وأراد أن يكون كل الفنون، فهو الصورة والتمثال، وهو القصة والمسرحية والموسيقى.

وأعترف ــ ابتداء ــ أن الأزمات التي يعاني منها الوطن العربي في المرحلة الراهنة، على مختلف الأصعدة، أخطر بكثير من أزمة الشعر، وهي أصعب على الإنسان العربي بما لا يقاس، وقد تكون أزمة الشعر ذاتها ناتجة عن تلك الأزمات بعامة وعن أزمة الديمقراطية السياسية والاجتماعية على وجه الخصوص. فالشعر نبض الحياة وصوتها العميق القرار، وهو حين يكون شعراً حقيقياً يرفض الاستسلام للمألوف كما يرفض التعبير عن العجز والانطلاق من آفاقه الميتة، ومن هنا يبدأ شمول الأزمة فلا تنسحب على الشعر، بل على كل جوانب الحياة في المجتمع، نظرية كانت تلك الجوانب أم عملية، جمالية أم مادية.

وعندما بدأت في نشر بعض فصول هذا الكتاب، وجدت من يقول لي إن هناك في هذا الواقع العربي المريض من الأزمات المستعصية على الحل ما ينبغي أن يصرفنا عن البحث في أزمة الشعر وأزمة أنماط التعبير الأخرى. ولا أضيف جديداً إذا ما قلت إن ذلك القول يمتلك قدراً كبيراً من الصدق، لكنه سوف يمتلك كل الصدق إذا وعى أبعاد الواقع وأدرك أن صورة الأزمة الشاملة والحادة لن تكتمل إلا إذا استوعبت الأزمات العملية للحياة العربية من جهة وامتدت إلى أزمة أشكال التعبير عنها من جهة ثانية.

وإذا كان المتخصصون في السياسة مطالبين بوضع تصوراتهم

عن حجم التأزم السياسي في الوطن العربي وأسبابه، والاقتصاديون مطالبين كذلك برسم ملامح الأزمة الاقتصادية في وطن المتناقضات هذا، فإن المتخصصين في مجال الشعر العربي مطالبون أن يقدموا تصوراتهم العلمية في هذا المجال، وأن يشرحوا للناس في أقطار هذا الوطن الكبير ما يتردد عن أزمة الشعر، وعن حقيقة ما يعاني منه فنهم الأول. هل حقاً يواجه أزمة ــ كما يقول البعض ــ أم يواجه انفراجاً ــ كما يقول آخرون. . وهل الأزمة، إن وجدت، ناتجة عن مواجهة هذا الفن التعبيري للعصر بتحولاته العاصفة وبمخترعاته التي تفوق كل خيال الشعراء، أم أن الأزمة قديمة ترافق كل عصور الانتقال والتعبير، سواء تلك العصور التي تقود التغير إلى الأعلى أو تلك التي تقوده إلى الأدنى؟

ولا ريب أن حظ المتخصص السياسي والمتخصص الاقتصادي في تحسس أسباب الأزمة وتحليلها في هذين المجالين أكثر من حظ المتخصص الأدبي، وأن أياً من المتخصصين السابقين لن يلقى من الصعوبة ما يلقاه المتخصص الأخير، فالشعر ــ شأن كل أنشطة التعبير الفنية ــ كما يكون أثراً للواقع الاجتماعي الراهن يكون كذلك صورة متقدمة لواقع اجتماعي جديد وصدى لحلم إبداعي لا تستطيع أن تكشف عنه المعرفة الذهنية المباشرة.

وفي هذا السياق يمكن فهم هذه المحاولة النقدية التي تسعى إلى رصد «أزمة القصيدة العربية المعاصرة» في إطارها التأريخي وفي منعطفها الراهن، حرصاً على الشعر واستكمالاً لخروجه النهائي من دوائر التقليد ومتاهات التوفيقية ــ لا سيما بعد أن استطاع العثور على المثال الجديد والمعاصر الذي يتمكن في ظله من التوحد التام بين شكله ومضمونه. وقد سبقني عشرات النقاد إلى النظر في قضية القصيدة المعاصرة من حيث هي استجابة صادقة للقيم والتحولات الإنسانية الجديدة، من حيث هي تعبير عن الشروط الاجتماعية والفكرية والفنية لزمن آخر ولأجيال تستجيب لهذه الشروط وتعمل على امتلاك الوعي بها والتحرك في آفاقها. لكن الوعي بالأزمة ودراسة إشكالية العلاقة بين القصيدة المعاصرة والإنسان غير المعاصر أو نصف المعاصر ما تزال قاصرة أو محدودة، وما يزال البعض ينسب الأزمة إلى التناقض القائم بين العلم الذي هو روح العصر وطابعه وبين الشعر الذي هو بقية من أحلام الإنسان القديم متجاهلاً أهم الأسباب وأخطرها، وهي تلك التي تعود إلى الانفصام القائم بين الواقع المتخلف المغلق وبين الكتابة الإبداعية التي اتسعت تجلياتها ودلالاتها، فجعلت قوماً يتهمونها بالغموض وآخرين يتهمونها بالاستجلاب. ووصل الأمر بأديب (عربي) من السلفيين يشرف ــ عن طريق التسلط السياسي ــ على الصفحة الأدبية في صحيفة عربية ذات شهرة واسعة أن يتهم الشعر الحديث بأنه قد أصيب بذلك البرص الذي أصيبت به الرواية والمسرحية والقصة في الستينات ــ على حد تعبيره وتحديده ــ وهي عينة واحدة من الاستجابات السلفية الرافضة للتغيير في الأشكال الأدبية والداعية إلى التقيد بالنمط التقليدي الثابت، سواء في مجال الشعر أو في مجال الرواية والقصة والمسرحية، وهذه الاستجابات السلفية تحاول أن تلغي جهد اليقظة الأدبية الجديدة وتلغي اتجاهاتها في الإبداع والكتابة النقدية وما حققته من تقدم وتجاوز ابتداء من أوائل هذا القرن وحتى اليوم.

وهذا الموقف وأمثاله يؤكد أن القضية ــ وإن شئنا قلنا الأزمة ــ ليست بالنسبة للشعر سوى أزمة موقف من الجديد، أزمة خوف من التغيير الحقيقي في بنية الكلمة، الكلمة الرمز القديم، والكلمة الواقع الجديد، وقد جاء ذلك الموقف ــ الأزمة ــ مستنداً إلى تلك المعايير السلفية الضيقة والعاجزة عن تكوين مفهوم علمي للشعر ولبقية فنون التعبير، وهو موقف غير قادر على إدراك معنى الفاعلية الإبداعية، غير قادر على إدراك خطورة تلك المعايير السلفية الصادرة عنه والرامية إلى ربط الإبداع الفني بمرحلة زمنية واحدة، فضلاً عن كونها تحاول تجميد ملامح القصيدة عند شكل ثابت مستمد من الصورة الأولى للمثال الأول الذي تحقق في الجزيرة العربية في ظروف التكوين والمخاطرة ــ قبل القرآن ــ وقبل التواصل الشامل مع الحضارات الأخرى. وهي ــ أي تلك المعايير السلفية ــ تريد للشعر العربي أن يستمر حبيس جاهليته حتى بعد أن تبدلت العصور، وبعد نجاح محاولات التخطي والدخول إلى صميم العصر حيث يكتسب الأدب والفن كل يوم أصالة جديدة ودلالات متغيرة ترفض التحنيط والإرثية المغلقة وترفض في ذات الوقت التجارب المغرقة في الزيف والخيال.

وينبغي بل يجب أن نتذكر دائماً أن الجانب الحي والمستنير من الموروث النقدي والشعري معاً يقف إلى جانب التمرد ضد الجمود، وأن نظرية الخروج على الأحكام السلفية الجامدة في الشعر لم تتأسس في أواخر النصف الأول من هذا القرن ــ كما يذهب البعض في القول ــ وإنما هي نظرية قديمة أيضاً، وتكتسب قيمة الضرورة بالنسبة للشعر باعتباره صوت التغيير العميق في المجتمع، وباعتباره فناً إنسانياً لا تشريعاً سماوياً ثابتاً، وهويته الإنسانية هذه هي التي أعطته الحق الدائم في التمرد ومغادرة القوالب وتخطي المقاييس والمواصفات.

وانطلاقاً من هذا المفهوم فإنه لا يوجد للإبداع نظام خالد الخصائص. ولا ريب أن النقاد التقليديين كانوا قد ارتكبوا غلطة الحياة بالنسبة للحياة نفسها وليس للشعر وحده عندما افترضوا للشعر نظاماً ثابتاً للتواصل والإبداع، فالنظام الثابت لا يسجن الإبداع وحده في قالب جامد ومكرور فحسب ولكنه يسجن الحياة ذاتها ويحول الإبداع الشعري إلى مهارة عقلية، ثم لا يلبث أن

يسجن المهارة العقلية ويفسدها عندما يتحول بها إلى مجموعة من الصياغات والرواسم (الاكليشيهات) يتناقلها الشعراء عن بعضهم خلفاً عن سلف مع شيء من الحذف والإضافة. وتحت مقولة خطر الانقطاع عن التراث وحمايته من الانتهاك يتحرك المغفلون الصالحون وغير الصالحين في أسوأ عملية انتهاك للتراث وللإنسان، فالتراث الفني الخصب في أشكاله المختلفة، الشعر، العمارة، الرسم.. إلخ، يرفض أن يكون مجرد تراكم كمّي تحكمه قيمة فنية ثابتة ونهائية، إلا في عصور الاجترار والتدهور، أما في عصور الازدهار فإنه يكون الاختلاف في الائتلاف ويكون التغير في الاستمرار، وقد كانت أبواب الإضافة واسعة أمام كل جيل من الأجيال المتعاقبة وستبقى كذلك لتستطيع الأجيال أن تستوعب طبيعة الزمن وأن تجسد ظروفه المغايرة. وربما كانت أول المهام التي يتعين على كل جيل القيام بها هي تلك المهام المرتبطة بتأكيد وجوده التاريخي وإبراز تفرده وضرورة خروجه عن السائد والمألوف وتوقه إلى ريادة الآفاق والتخوم التي لم تدنسها قدم.

إن بقايا النقاد التقليديين يتهمون شعراء القصيدة المعاصرة بالتهالك على الشكلية وينسون أن في دفاعهم المبالغ فيه عن نظام «البيتية» إسرافاً في الدفاع عن الشكلية. فالفكرة الشعرية ـ كما تلوح في آرائهم ـ لا تعمل إلا من خلال ثوابت شكلية تقليدية معينة.. وخروجها عن ذلك الإطار الشكلي الموروث يفقدها ما تعارف الناس على أنه شعريتها ويجعلها عرضة للتحولات والتغيرات. وفي هذا الموقف دفاع عكسي ومغلوط عن الشكلية التقليدية بوصفها الإطار الأمثل دون الاهتمام بالمحتوى، أو محاولة الاحتفاظ بالمحتوى الجديد، بعد كل الذي طرأ على الحياة من تغيرات علمية وأدبية وفنية ووضعه في هذا الإطار المغلق الذي ضاقت به الإشارة الشعرية منذ ألف قرن أو يزيد.

وهذا الذي حدث ويحدث في الشعر العربي وفي اللغة العربية حدث ويحدث في سائر اللغات. فالزمن اللغوي والفني يدور دورته الصاعدة، ولا يمكن له أن يتوقف من أجل قوم أو لغة، وهو لن يتوقف من أجلنا، ولن يراعي رغبتنا في الوقوف بالشعر خارج العصر وإيقاعه، ولن يسحره إيقاع القافية كما يسحرنا، ولن يستجيب لموسيقى البحور التقليدية كما نستجيب لها. وقد يتوقف معنا ساعات يتذوق القصائد التراثية، وقد يبدي مثلنا دهشته بتقنيتها الفنية العالية وبقدرتها على امتلاك المقومات الإبداعية التي وصلت إلى ذروة النجاح، لكنه لن يستسيغ منا، نحن أبناء الربع الأخير من القرن العشرين، أن نعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة، حسب تعبير الأستاذة الشاعرة نازك الملائكة التي رأت منذ ثلاثين عاماً تقريباً أننا نقف على حافة التطور الجارف العاصف، وأنه لم يبق من الأساليب القديمة شيء، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعاً.. إلخ، وقد حدث وما يزال يحدث ما تنبأت به بالرغم مما قيل من أنها قد تراجعت عن بعض تلك النبوءات.

أخيراً...

وبعيداً عن التعالي المغرور وعن التواضع الزائف، أقول إن أفكار هذا الكتاب ـ في فصوله الثلاثة ـ قد وضعتها لنفسي قبل أن أضعها للآخرين، وقد حاولت أن أجد فيها قدراً كافياً من الاقتناع يمكنني من المضي في طريق كتابة القصيدة الجديدة، حرة من كل شرط سبق إلا شرط أن تكون شعراً. ومعلوم أن الإنسان لا يستطيع أن يبدع شيئاً ما في حضور الشك بالقيمة الإبداعية والفنية لما يبدع، وهو لا يستطيع أن يعايش لحظة الخلق إذا لم يكن واثقاً بجدوى ما يخلق، وقبل أن أضع حيثيات هذا الاقتناع بين يدي القارىء أرغب في التأكيد على الأمور التالية:

□ **أولاً**: أزعم ـ وهو زعم قد يبدو للوهلة الأولى مثيراً للاستغراب ـ أن الشعراء لم يكونوا وراء التغيير الشكلي الذي حدث للقصيدة العربية، وأن التغير في الواقع هو المسؤول عن أبعاد هذا التغيير، وأزعم كذلك أن المضامين التي تجاوبت مع القضايا الاجتماعية والفكرية قد سبقت التغيير الشكلي في بعض الأقطار العربية بنصف قرن على الأقل، وأن دعاوى الاستجلاب والمحاكاة التي تصدق على بعض الشعراء لم تكن باليقين وراء هذه النقطة الفنية في مضمون القصيدة العربية وشكلها. ولعل أقرب الأدلة التي تحضرني الآن تتمثل في هذا التغيير الذي أدرك النثر العربي في نصف القرن الأخير والذي لم يدرس بعد، وهو تغيير لا يقل ـ من حيث الإيقاع أو تركيب الجملة ذات الطاقات التعبيرية المختلفة ـ عن التطور الذي لحق بالشعر وأسفر عن تغيير شكل القصيدة العربية في مجال اختصار عدد التفعيلات أو إهمالها.

□ **ثانياً**: لا شك عندي في أن القصيدة العربية بمختلف أشكالها تمر بأزمة حقيقية، وللأزمة أكثر من صورة، وأكثر من وجه، وهي ليست أزمة إبداع ولا أزمة تحديث بقدر ما هي أزمة صراع عميق تغيب ملامحه حيناً وتتجلى حيناً.

وإنما يتشابك كذلك مع كل ما من شأنه إعاقة مسيرة التغيير والاستجابة لإيقاعية العصر ومفردات الثورة الشاملة، فضلاً عن أنه لا يمكن لأية تجربة إنسانية أن تشيع أو أن تصبح في متناول الناس جميعاً دون أن تعترضها أزمات ومآزق تمتحن قدرتها على البقاء وتؤكد صلاحيتها للتعبير عن تطلعات الإنسان وأشواقه إلى الجديد والمفاجىء.

□ **ثالثاً:** إن الحرية، وهي حلم العصر كما هي حلم الإنسان، تبقى بالضرورة حلم الشاعر. وقد أراد أن يؤكدها من خلال تمرده على كل نظام مسبق يقيد الإبداع ويخضعه لقواعده وشروطه، وقد استخدم الشعراء هذا التوق الحالم إلى الحرية كل بحسب إمكانياته الإبداعية وطموحه إلى تحقيق الحرية، فمنهم من اكتفى بالتمرد على نظام وحدة البيت والانتقال إلى وحدة التفعيلة، ومنهم من سار شوطاً أكبر في تحطيم شكل القصيدة نهائياً والانتقال إلى ما يمكن تسميته بقصيدة اللاشكل حيث مارس الشاعر أقصى أشواقه للحرية. وعلى اعتبار أن الابتكار مشروط بالحرية وبالخروج على النمطية معاً فالقيود لا تكبح حركة الإنسان وحريته وحسب وإنما تكبح كذلك رغبته في الإبداع والابتكار.

□ **رابعاً:** إذا كانت الضرورة قد جعلت الشعر يواكب روح العصر وإبداعه للفن فإن الضرورة تقتضي بأن يواكب النقد روح الشعر، وأن يكون للحرية الشعرية الجديدة نقادها الذين يستندون في أحكامهم النقدية إلى قوانين المرحلة، والذين يؤمنون بأن الحركة الشعرية نشأت استجابة لحاجات راهنة في المجتمع العربي وأنها تجربة معاناة وقادرة على الاستمرار.

□ **خامساً:** إذا كانت الذائقة الأدبية متغيرة ولا تخضع لهيمنة الذهنية السلفية، وكان على الشاعر أن يقطع الصلة بينه وبين الاتباعية الشعرية والتركيب التقليدي للقصيدة وأن يمارس التمرد في ظل تأسيس رؤيته الشعرية، فإن عليه بالمقابل أن لا يقطع الصلة بينه وبين المتلقي، والمتلقي هنا ليس ذلك الذي يعرف القراءة والكتابة، وإنما هو ذلك المثقف الذي حصل على قدر من المعلومات الأدبية والفنية تؤهله للتفريق بين الأنواع الأدبية وتجعله قادراً على تذوق الشعر وبقية الفنون الجميلة.

□ **سادساً:** إن المناخ العربي الراهن ينتظر شعراً يعرِّض صاحبة لعذاب الخلق والابتكار بالقدر نفسه الذي يعرِّضه لعذاب التحريض والمساءلة والاستجواب، وليس شاعراً من لم يقترن صوته على الدوام بالخروج على سلطة النص التاريخي وسلطة النظام الاجتماعي.

□ **سابعاً:** على الشاعر أن يكون ممتداً في كل العصور وأن يكون ابن عصره وأن يؤمن بأن تراثه سلسلة متتابعة من الولادات والتجارب المؤسسة للأصول والخارجة عليها لتأسيس أصول أخرى، وعلى القصيدة العربية ـ والكلام لأستاذنا الدكتور عزالدين إسماعيل ـ أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التأريخ وتتحول إلى ذكرى(*).

(*) مقدمة كتاب بهذا العنوان صدر هذا الشهر عن دار الآداب ببيروت.

□ □ □

هكـذا تكـلم المتنبي

أحمد عنتر مصطفى

●

.. في البدءِ أَطْلَقتُ الرصاصَ علىٰ الأَرَاجِيحِ التي تَهتَزُّ في رأسِي؛

وَدَثَّرتُ الطفولةَ..؛

قُلْتُ للريحِ:

«امتطي رُوحِي..؛

هِيَ النارُ التي لا تَنْطَفِي أَبداً..؛

وَمَوْعِدُنا الرَّمَادُ..»

هَذِي البِلادُ بَعِيدَةٌ... هَذِي البِلَادُ!!

يَا أَنْتَ..

يا هَذَا المَدَىٰ..

إنِّي أُبَعْثِرُ فِيكَ أَشْلَائِي..؛

وَأَنْثُرُ في خَلَايَاكَ الخَبِيئَةِ مَا تَبَقَّىٰ مِنْ دِمَاءِ الرُوحِ..؛

هَلْ ثَمَّ التي تَتَلَقَّفُ الإِعْصَارَ..؛

تَبْكِي فَوْقَ أَشْلَاءٍ مُهَرَّأَةٍ..؛

تَدُبُّ الرُوحُ ثَانِيةً..

فَيَنْتَفِضُ الفُؤَادُ!!؟

هَذِي البِلادُ بعيدةٌ... هَذِي البِلادُ!!

هَا نَحْنُ..!

وَالبَيْدَاءُ تُنكِرُنَا!!

وَلَيْسَ السيفُ والقرطاسُ يَعْرِفُنا..!!

وهَذَا الرُمْحُ لَمْ يَعْرِفْ سِوىٰ قَلْبِي!!

وَحَتىٰ الليلُ؛ والخيلُ التي صَهَلَتْ بأعماقِي بَرَاهَا الرَّكْضُ؛

أَضْنَاهَا الطِرَادُ..!!

هَذي البلادُ بعيدةٌ... هَذِي البلادُ!!

تَمْتَدُّ في جَسَدِي؛ وتَخْتَلِجُ

يَصَّاعَدُ الرَّهَجُ

وَتَغِيبُ عَنْ عَيْنَيَّ

حَتىٰ تَكْشِفَ النيرانُ والوهجُ

عَنْهَا..؛

فَتَأْخذ شَكْلَهَا المُهَجُ..

وَيَسِيلُ صَوتٌ.. جَامِحٌ.. في كلِّ وَادْ

وأَنَا (عَلَىٰ قَلَقٍ؛ كَأَنَّ الريحَ تَحْتِيَ..) حَيثُ تَصْهَلُ في الجَوَادْ

يا هذه الطرقُ التي اشتبهتْ:

أَذَاةً؛

أَوْ هَلَاكاً..؛

ـ كَيْفَ أقحمتُ الـ (نَجَاةَ)..؟!ـ

أليسَ مَوْعِدُنا الرَّمادُ..!!

●●

...زَبَدٌ بِحَجْمِ الكَوْنِ يَعْتَرِضُ العُيُونَ..؛

تَعافُهُ..؛

فيمُورُ... يَلْتَهِبُ

زَبَدٌ له شَكْلُ الرُؤُوسِ؛

وَهَيْئَةُ الأَجْسَادِ... يَمْتَثِلُ

وَيَصِيحُ بِـي:

ـ ما أَنتَ؟؟..؛

ـ ماذا تَبْتَغِي؟؟..؛

● مَا أَبْتَغِي قَدْ جَلَّ أَنْ يُسَمَّىٰ..

وَمَاذا أنتمُو؟؟

خزَفٌ..؛ وَأَقْنِعَةٌ!!

«وَأَجسَامٌ يَجرُّ القتلُ فيها»؟؟

كَيفَ تَنْتَصِبُ..؟؟

[.. كَانَ السؤالُ يَطِنُّ؛

والريحُ التي حَمَلَتْ زَئِيرَ المَأْسَدَهْ

خَمَدَتْ ذَوَائِبُها بِأَعْمَاقِي

ولَمْ تَزَل الوجوهُ المُرْبَدِه

تَجْتَرُّ ذُعْرَ خوائِها . .
فاخترْتُ أيامي . . ؛
وأعدائي . .
ولَم تنمْ العيونُ المُرْصَدَهْ . . !!]
. . أَشْرَعتُ وجهيَ؛ وارتحلتُ . . ؛
وقلتُ: هَمْ رَحلوا . .
أو كُلَّما سَاخَتْ بأحلامي الضلوعُ وضعتُ رَحْلِيَ؛
حيثُ لا كاسٌ . . ؛
ولا آلٌ . . ؛
ولا أَمَلٌ . . !!

●●●

. . لَيس التعللُ . .
بيدَ أنَّ الريحَ تصفرُ في دمي؛
والذكرياتُ تَمُوءُ . . ؛
تَنْتَحِبُ
مَرَّتْ خيولٌ ها هنا . . ؛
أَعْرافُها التمعتْ . . ؛
تَساقطَ جَمْرُها المائيُّ . . ؛
سابحةٌ . . ؛
حَوَافِرُها تُفَجِّرُ أَوْجُهَ الماضِي . . ؛
فتطفرُ:
هَذِه (حَلَبُ)
تَنْأَىٰ . . . وتَقْتَرِبُ . . !!
وكأنَّ (خولةَ) نَخْلَةٌ سَمَقَتْ . .
تُرَىٰ . .
يَتَأَلَّقُ الثمرُ الشهيُّ بِجِيدِها . .
أَمْ قُرْطُها الذَّهَبُ؟؟!!
[. . تهتزُّ أسيافُ العشيرةِ دونَ عينيها؛
(البحيراتِ التي يَتَقَطَّرُ الظمآنُ من وَلَهٍ بها . .)؛
لَمْعُ الأسنَّةِ فوقَها ما زالَ . . !!؛
لَو زُرْتَ التي تَهْوَىٰ ستَمْرُقُ فوقكَ الأسلُ!! . .]
هلْ كانَ مَا دَرَجَتْ عليه قلوبُنا وَهْماً؟؟!!؛
وهلْ نَبَتَتْ رؤوسُ الشوكِ تحتَ جُلودِنا عَبَثاً . . ؟؟!!؛
وهلْ حُلْمُ الصِّبا أَنْ تُورِقَ الأشواقُ والقُبَلُ . . ؛
شَجَراً يُظَلِّلُ (قاسيونَ) . . ؛
ويرتمِي الظلُّ المُجَنَّحُ . . ؛
في رُبوعِ النيلِ يَمْرَحُ . . ؛
في الفُراتِ يَرِفُّ . . يَنْتَقِلُ . . ؛
وَيَدِفُّ في (وَهْرانَ) . . ؛
هل عَبَثاً حَلُمْنا؟؟
أم تُرىٰ هلْ أفسدتْ أحلامَنَا الدُّوَلُ . . !!؟؟

●●●●

. . . تَمتدُّ ما بيني وبَيْنَ الكَوْنِ أَسْبَابُ القَطيعةِ والعَدَاءِ . . ؛
فحيثُ كنتُ هَتَكْتُ أَقْنِعَةً . . ؛
وَغَنَّيْتُ الحقيقةَ بعضَ مَا تَأْسَىٰ به رُوحي؛
فَأَسْفَرَ وجْهُها الوضَّاحُ . . ؛
لكنَّ الأراذِلَ ساوَمُوا الزَمَنَ الرديءَ
وتجمَّعُوا في سَمْتِ (كافورَ) الذي آتيهِ مَشْرُوخَ الرُؤىٰ . . ؛
يَقِفُونَ . . !!
يَصْطفُّون في تلكَ النواجذِ والقواطعِ ؛
عَبْرَ مَبْسَمِهِ الوَضِيءِ!!
لَوْ تغلظُ الأيامُ فيَّ بأَنْ أرىٰ هذِي الأعاجمَ والجماجمَ؛
والأسافلَ والأراذلَ؛
كُلَّها رِمَماً تَكَاثَرُ فوقها الرَّخَمُ!
لو تغلظُ الأيامُ فيَّ وآهِ . . تبتسمُ!!
لَوْ تَغلَظُ الأيامُ فيْ!!
لكنني إذْ أطلبُ السُّقْيَا ستُمْطِرُ مِنْ مَصَائِبِها القَمِيءِ!!
لا السيفُ كانَ السيفَ حينَ قَصَدْتُ دولتَهُ،
ولا كافورُ كَانَ المِسكَ . .
عَوْداً على بَدْءٍ ستَصْهَلُ كلُّ أَفْرَاسِي وراءَ الحُلْمِ ؛
ما امْتَدَّتْ لَهُ كَفِّي ،
أُسَوِّي شَعْرَهُ الذَّهَبِيَّ في كَهْفِ الرُؤىٰ . . ؛
إلاَّ وَمَدَّتْ رَأْسَها أَفْعَىٰ تَصِيءُ
يا أنتَ . . يا هذَا المدَىٰ
إني أُبَعْثِرُ فِيكَ أَشْلاَئي . . ؛
وأَنْثُرُ في خَلاياكَ الخبيئةِ ما تبقَّى مِنْ دِماءِ الروحِ ؛
مِنْ ظَمَأِ الفُـؤادْ . .
هذِي البلادُ بعيدةٌ . . . هَذِي البلادْ!!
وأَنا (علىٰ قَلَقٍ؛ كَأَنَّ الريحَ تحتيَ) حَيْثُ تَصْهَلُ في الجَوَادْ
يا هَذِه الطرقُ التي اشْتَبَهَتْ:
أَذاةً . . ؛
أَوْ هلاكاً . . ؛
إنَّ موعدَنا الرمادْ . .
إنَّ موعدَنا الرمادْ . .

قصة قصيرة

«أبواب مفتوحة»

عبدالستار ناصر

● «دليلٌ واحد على كوننا متحضرين، هو أننا لا ننتزع من المجانين حياتهم». (أميل بونتيش)

ها أنت الآن بين ممرين لا ثالث لهما..

وحدك منذ أتيت هذا العالم ــ كنت ــ بين ممرين لا ثالث لهما: النساء والخوف!

* * *

بيتٌ مزحوم بالزفير، جدران وذكريات وأسماء سمينة، ضحكة امرأة تشبه الصراخ، تتناثر في زوايا البيت ما أن ينزل فيه «زبون» ثري...

شهيق مزحوم بالعهر، دخان السجاير ودخان الشهوة يمتزجان تحت سقف واحد.. ونساء موشومات بحروف وأرقام وثياب ملونة، لا يعرفن سوى شبق الرجال، بيت مزحوم باللهاث، والليل يطول بلا حساب سوى حساب الدنانير، تصعد وتصعد، حتى صارت جبلاً لا يوازيه طولاً أيما جبل في الكون، ولا توازي رائحته القوية إلّا رائحة السجون!

* * *

وحدي في هذا البيت، لا أعرف وجه أبي، إنني حفنة من حيامن بيضاء لزجة، رماها رجل عابر، أو وزير ملفع بعباءة، أو قواد كان يسرق أُمي ويسلبها الجسد الحلو والنقود في وقت واحد..

اسمي بلال، محروق الوجه والنفس معاً، مهمل في شعاب البيت، أرى في اليوم الواحد عشرات الثغور، يدخل فيها مئات الرجال.. بين غرفة وغرفة أحسّ بشيء من الحرارة والخوف، لكنني ــ رغم عمري الذي صار فوق العشرين ــ عاطل عن الصراخ، لا لسان لي ولا عين ترى، فقد تعلّم رأسي على الرضوخ لكل ما يرى، وعلى الصمت أمام هذا الخراب الذي لم أفهمه حتى وأنا فوق العشرين من العمر!

بــلال..

شيء يشبه الشتيمة، هو اسمي، أعرف الحروف وأنطقها ــ مع نفسي ــ وأضحك منها.. الباء بلاء، واللّام الأولى ليل لا نهاية له، وهذا الحرف الثالث أخافه ويخاف مني، فهو الساتر الوحيد بين الليل واللعنة التي صارت سيدتي منذ ولادتي!

مزحوم بحروف اسمي، تعلّمتها في هذا البيت، كانت أول من نطق بوجودي، ولولا اسمي، كيف لي ــ وأنا أضعف مخلوق في هذا القرن البشري ــ البوح بما أريد أو البوح بنصف ما أريد، وهل كنت أريد سوى الطعام والنوم في هذا البركان الذي لم يهدأ منذ ولادتي!

* * *

الأبواب كلها مفتوحة على أجساد عارية لدنة، لا مكان ــ هنا ــ لجسد مريض أو جسد عجوز أو جسد منهك، أمي وحدها مَنْ بقيت في هذه الغابة التي تحرق أشجارها بنارها، ورغم صفات أمي التي لا يريدها أحد، فهي ما زالت ــ ربما لأنها ذكية وتفهم آفات الناس والزمن معاً ــ راسخةً بين جدران البيت وفوق أساسه المتين، الذي يمتد من مراكز الشرطة إلى مراكز البطرين المزحومين بالدنانير والقرف..

لم يقترب أيّ رجل منها، ربما منذ عشر سنين أو أكثر، لكنها تزداد سمنة ومالاً وخشية من الله الذي نسيته طوال عمري وعمرها.. أيّ ثراء فاحش هذا الذي سقطتْ تحت ملايينه وحيرته وسطوته التي لا حدود لها؟ إنها بعد آلاف الليالي وبعد ملايين الحيامن الرخيصة التي تسربتْ بأجرة غير مقطوعة والتي سقطتْ من وجوه بلا هوية ومن أجساد لا أسماء لها، لم تعد تدري ما نفع

هذه التلال من الدنانير، وماذا تفعل بها امرأة لا شيء عندها سوى ولد واحد «لا تحبّه» ومستقبل معتم منكسر مثل سراب يمتد ويمتد بلا جذور وبلا فروع!

أنا الولد الذي لم يحبّه أحد حتى أُمه، وهي الجذر الوحيد في هذه الدنيا، ساقط من شجرة لا فروع لها، تائه في غابة من دنانير ليس لي منها حتى درهم واحد، مهمل بين شعاب البيت مثل قطعة خشبية تساهم في ديكور البيت، فقط!

محروق بين الجدران، ليس لي سوى زاوية واحدة أركن إليها، وليس لي أيّ حق في هذا البيت الكبير سوى حق «الموافقة» على البيع والشراء، ممسوخ منذ طفولتي، لا صوت ولا إحساس لي سوى صوت العائلة وإحساسها..

في أول ليلة من رمضان نسيت نفسي، وقلت:

ــ هل سنغلق البيت في رمضان؟

بعدها ــ وهذا ما جرى قبل خمس سنوات ــ لم أنطق بكلمة، ليس من السهل نسيان العدد الهائل من أحذيتهن وهي تسقط فوق رأسي، إنهن يبصقن في وجهي، كمن يقذف بشيء زائد في سلة القمامة..

وهل كنت أكثر من سلة عتيقة يقذفن فيها ما يزيد من كيمات العادة وأوراق الكلينكس الملوثة بالجروح والحيامن؟ لم أكن غير هذا بالنسبة لمن يبيع ولمن يشتري، إنني مجرد شيء بساقين يشتري حاجات المنزل، وينام!

كيف استيقظ أول إحساس في عروقي؟ لا أتذكر.. نزل على رأسي حذاء إسراء وماجدة وهيفاء ونورا وسناء وبلقيس وصباح وإنعام ولم أعترض.. كانت شيماء وندى وكريمة يفتحن أفخاذهن بحضوري وكأنني لست من لحم ودم.. بل رأيتهن تحت أجرام الرجال عشرات المرات ولم يشعرن حتى ببريق عيني أو لهاث جسدي.

إنني لا أساوي أيّ شيء، هكذا بدأتْ أول شرارة في جسدي، إنني مجرد شهيق وزفير لا يسمعه أحد ولا يلتفت إلى نبضات قلبه أحد، حتى المرأة التي تملك البيت ويطلقون عليها «أم بلال» نسيتْ من يكون هذا البلال الذي حملته تسعة شهور ورمته مثل حشرة تافهة!

قال لي زبون نحيف، هو الوحيد الذي سمعت صوته طوال عمري معهم:

ــ ماذا تفعل في هذا البيت الفاسد؟

كانت كلمة «فاسد» أول كلمة ينطقها بشري طوال السنوات التي مرّت على حجزي في هذا المأزق البشري.. لم أفرح، لم أحزن، كنت بلا مسامات وبلا هواجس وبلا شهيق، ماذا يريد هذا الكائن الذي يأتي كل أسبوع ويضاجع من يشاء ويذهب دون حياء؟ لكنني ــ غريب ما يدور ــ سمعته يسألني ثانية مثل حاكم في جزيرة مهجورة؟

ــ ما بالك أيها الأسود؟ قلتُ لك ماذا تفعل في هذا البيت القذر؟ ألا يعجبك وجهي؟

نظرتُ إليه، هل يمكنني ــ فعلاً ــ أن أحدّق في وجه أحد منهم أكثر من دقيقة؟ لكنني ــ هي الشرارة التي شعرتُ بها لأول مرة ــ نظرتُ إلى عينيه ما يزيد على دقيقة واحدة، وقلتُ له بعد صمت عجيب قاهر:

ــ أنا بلال، أنا ابن السيّدة التي تملك البيت.

وأيضاً، لا بد من القول: إنني سمعت ضحكته تحفر البيت من أساسه وتنتشر في شعابه وانحناءاته وهو يصرخ في وجهي:

ــ يا ابن القحبة، من ينظر إلى عينيك يعتقد أنك واحد من الملائكة.. ولماذا تنظر إلى وجهي كل هذا الوقت وأنت ابنها أيها السافل؟ لعنة الله عليك.. كنت أظنك مجرد خادم في البيت، لكنك أقذر من فيه!

* * *

كنت أقذر من في البيت ــ حقاً ــ هل يمكن أن تنزل السماء فوق هذا البناء الفاحش وتهدم النفوس التي تلهث تحت فراشه ليل نهار؟ إنه بيت محروس برجال الشرطة ومحروس بالرشاوي والضحكات العاهرة..

هي الشرارة التي أشعلتني، والتي بعدها «رأيت»!

خرجتُ من البيت، أعرف أن لا أحد يسأل عني، ذهبتُ إلى الشوارع تمتد بي وأمتد بها، جلستُ في المقاهي وشربت الشاي، مجرد وجه عابر لا يلتفت إليه أحد.. كان عندي من النقود ما يكفي سنة، لكنني بكيت على نفسي وعلى نوع الدم الذي يسري في جسدي!

وقبل أن ينتهي النهار رجعتُ إلى المجزرة.. لم يسألني أحد، ليس من امرأة أو رجل في عمق البيت يعرف ما جرى.. إنني الحشرة التي تمشي فوق الجدران.. العنكبوت الذي يمد ذراعيه بين الزوايا ولا يعني أيّ شيء!

صرخت..

عفواً، لم أصرخ..

قلت في ذات نفسي: لا بد أن تشعر أُمي بوجودي، أنا الوحيد الذي أنجبت، والوحيد الذي يملك ما تملك من دنانير وعقارات وذنوب!

صرخت..

نعم، كنتُ أصرخ في البيت لأول مرة في حياتي ورأيت ـ كما هي العادة ـ عشرات الأفواه تبصق في وجهي، وأشياء ثقيلة تسقط فوق رأسي بلا أي إحساس بهذا السائل الأحمر الذي يسيل على أنفي وخدودي وإنسانيتي..

قلت في ذات نفسي، وأنا أبكي:

ـ عليك أن تختار يا بلال.. بين حمار مذموم، أو رجل صار فوق العشرين..

* * *

أية ليلة غريبة مرت على جسدي وأنا ملفوف بالنار، تنهش جلدي سياط الذعر والقرف.. من الذي أغلق نفسي وجعلني دون هواجس ودون مجسّات ودون عقل!؟

خرجتُ من الغرفة في الثالثة صباحاً، بينما النار ما زالت تلتهم زغب مساماتي وتحرق الهواء الذي يمر حولي.. بكيت بلا دموع على هذا التافه المسكين المركون الذي اسمه «بلال».. كان البيت يموء حتى الثالثة بهسيس هيفاء ونورا وبلقيس وإنعام.

نظرتُ إليهن من خرم المفتاح، كان المفتاح في مَكانه من الداخل، يمنعني من رؤية الزبائن، تسلقت بعض خصاص النوافذ ورأيت!

ولأول مرة، ربما منذ سنين طوال، شعرتُ بشيء في جسدي يشير إلى رجولتي.. كنت أريد شيئاً لهذه النفس المحرومة، أنا ابن سيدة البيت ومن حق هذا الجسد أن يفعل ما يشاء في هذا المكان المزحوم باللّهاث والملابس الداخلية المنزوعة..

اختلط حقدي بشهوتي، صار الغضب العتيق ينمو بطريقة غريبة، لم أصدق ما جرى، لكنني بدأتُ أفكر في حلّ لهذا الخراب المزدوج الذي يصعد ويهبط في أمعائي والذي بات يقتلني دقيقة بعد أخرى.. أنا بلال ابن سيّدة البيت، أعرف أن ما تملكه أُمي لا يستحقه سواي.. نعم، لا يستحق مجدها كله ودنانيرها وعقاراتها وكيلوغرامات الذهب التي تكنزها، إلّا بلال.. هذا الحمار المذموم الذي صار فوق العشرين ولم يلتفت إليه أحد!

أية ليلة قذرة، تلك التي زارني فيها الشيطان، وتجسّم في المرآة المثلومة التي أرى نفسي فيها كل يوم؟ هل ترانا نحسب الزمان بالسنوات أم نحسبه بما يجري في تلك السنوات؟

حياتي لم تبدأ إلّا في تلك الليلة..

ومنذ الليلة نفسها، مات بلال الذي كنت أعرفه طوال عشرين سنة.. مات ولم يبق منه سوى اسمه فقط..

* * *

في الثالثة من صباح الخميس، كانت بلقيس ـ كما في كل مرة يمتطيها رجل مسنّ غني ـ تصرخ وتلهث وتعوي وتشهق وتصارع أنوثتها حتى يشعر المسنّ الغنّي بالرضا والفحولة.. وكانت هيفاء ـ يا لها من غبية شرسة ـ تتعرى في حضرة جندي فقير لا بد أنه سرق طعام الجنود حتى يتمكن من شراء هيفاء ليلة واحدة.. وكانت تفعل ما يشاء، إذ من يدري، ربما يموت غداً برصاصة طائشة وتكون ـ هي ـ آخر امرأة رآها.. كانت هيفاء المومس التي تحب الناس وترى نفسها منذورة ـ فعلاً ـ لسعادة البشرية كلها..

أربع غرف فقط، كانت تلهث في آخر الليل، لكنني رأيت إنعام تغلق باب البيت بنفسها خلف زبونها النحيف الذي خرج وهو ينظر ذات الشمال وذات اليمين، كمن يرجو الله أن يراه أي صديق حتى يقص عليه مغامراته ومجونه في آخر الليل.. لكن الشوارع مغلقة كلها، ليس من صوت يموء ـ كما القطط ـ سوى صوت نورا، أصغر البنات في البيت، والتي طال انتظارنا اليوم الذي تنام فيه تحت رجل!!

النار تتسرب من غضاريف رأسي، وتسري في كل جزء من هيكلي، لم يكن من أحد يدري بهذا المخبول الذي ينتقل من غرفة إلى غرفة ومن رعشة إلى رعشة، كنت أريد إنقاذ نفسي من هذا الخراب المزدوج: شهوتي وحقدي.

ولم يكن عندي سوى حلّ واحد..

رفعت واحدة من سكاكين المطبخ، كان عندي ما يكفي من الوقت أن أختار أطول سكين، مدببة مثل نهاية دبوس، ثم تتسع وتتسع حتى مقبضها الخشبي الذي صرت أمسكه بأعصاب تمساحية، لست أدري من كان يمسك الثاني حقاً، لكنني مشيت بأعصابي ورعشة قلبي ورذالة الماضي وبصاق إسراء وماجدة وسناء، كنت أمشي ـ مثل ديك مريض ـ وأنا أتذكر كل حذاء سقط على قمة رأسي، وجه شيماء وكريمة وصباح.. كنت أمشي..

صار بيني وبين سرير أُمي، متر واحد، نظرتُ إليها تحت ضوء خفيف كانت تنام تحت رحمته، ولم أحسّ بأي شيء، لست ابنها، هذه امرأة لا أعرفها مطلقاً.. أُقسم بالله أن بلال ليس ابن هذه السيدة الوقور، حتى أنني لم أقل لها «ماما» ولم أسمعها تنطق «ابني» منذ ولادتي!

كان بيني وبين هذه المرأة مسافة طولها السكين التي أحمل، نظرت إليها بهدوء، كان عندي من الوقت ما يكفي، أغلقت باب غرفتها واقتربت منها، ثم غرزت السكين مرة واحدة، كنت أخاف أن تصحو.. طعنتها مرتين، لم تصرخ، لم أسمع أيّ أنين، لكنني

كنت أخاف أن تستيقظ على صوت نزيفها، غرزت السكين ثالثة.. وخرجت!

* * *

ما زال هسيس بلقيس يملأ نصف البيت، وبقايا مواء نورا لم ينقطع منذ نصف ساعة.. ليس من شيء غريب، غسلت السكين وشربت كوب ماء بارد وذهبت إلى غرفتي..

ثم..

انقلب العالم في يوم واحد، كنت أرى ما يدور بعين ذئب جائع مفترس، لكن العالم كان قد انقلب حولي وصرت بين ليلة وضحاها: السيد بلال، وصار اسم البيت: بيت بلال..

لكنني لم أضحك بعد!

* * *

أنا الوحيد الذي لم تسأله الشرطة عما جرى وكيف جرى، كنت الوحيد الذي ما زال مثل حمار مذموم رغم الملايين التي صارت من نصيبي وحدي!

كان هذا في البداية.. تعلمتُ أن البداية لا قيمة لها، وانتظرت أن يهدأ الدم وتسكت النفوس.. عندي متسع من الوقت..

نظرت إلى نورا، أصغر البنات، وفكرتُ أن تكون أول «أنثى» أنام تحت لحافها وفوق جلدها الأبيض الذي لم يستخدمه إلا رجل واحد فقط!

كنت أخاف، ــ حتى الآن ــ فرض أوامري على أية واحدة من بنات البيت، كل العيون تتربص بي وتريد أن تفهم سرّي وماذا تراني سأفعل بالكنوز التي تركتها أُمي؟ رغم هذا لم تتجرأ أية سافلة منهن على احتوائي أو التقرب مني.. هناك مؤامرة في البيت ضدي، شيء لم أفهمه بعد، رغم أنني بدأت ــ فعلاً ــ أتصرف بأموال أمي على مزاجي..

أعرف أن أي انتقال في عاداتي لن يناسبني اليوم مطلقاً، وإنني بحاجة إلى عام أو عامين وحتى ثلاثة، حتى يجف الجسد الميت ويتغيّر بعض رجال الشرطة الذين يزورون البيت، وقد أحتاج إلى طرد بعضهن أو تدبير حلّ تذوب به الهواجس والشكوك.

لكن ماذا أفعل مع حقدي وشهوتي، وكل آفة من آفاتي تزداد اشتعالاً ورعباً في ممرات جسمي؟ إن أية جريمة ثانية ستكون السبب في كشف ما فعلت وأي قرار أصرخ به في البيت سيكون أحسن إشارة إلى عقلي الذي قطعوه عني طوال وجودي!

ماذا أفعل معهم؟
ماذا أفعل معهن؟

ذهبت إلى أفضل نجار في المحلة كلها، جاء معي إلى البيت، رأى غرفتي، ثم انقلبت تلك الغرفة بين ليلة وضحاها إلى جنة صغيرة.. ثم اشتريت أغلى وأجمل فراش في الدنيا، بل غيّرت صبغ الغرفة وبابها وتبدل قفلها ومفتاحها وجعلت هذا المكان البائس قطعة من الفردوس الذي كنت أحلم به!

كل هذا التعب الثمين لم يفعل أيّ شيء في أرخص بنات البيت، قالت صباح:

ــ إنه مسكين، لا يعرف أن كل ما يفعله لا يساوي أجرة ليلة واحدة مع (برغوث)!

لم أكن أدري إن كان «برغوث» مجرد صفة أم هو اسم زبون يأتي في آخر الليل.. لكنني شعرت بالذعر حقاً وأنا أصغي إلى كريمة التي قالت بصوت مسموم:

ــ إنها نقود أمه، ومن حقه أن يفعل فيها ما يشاء، مال الحرام يذهب في الحرام.

كنت أغرق في شبر من الماء.. ماذا يفعل إنسان مثلي بلا تجربة وبلا حكمة وبلا ذكاء وبلا قوة؟ كان صوت إنعام يذبحني من الوريد إلى الوريد وأنا أسمعها تقول بحنجرة داعرة:

ــ لو أعطاني أموال قارون فوق أمواله من أجل ساعة واحدة فقط لن أفعل.. ليس عندي أي شعور برجولته!

لم يكن موت أمي ولا إرهاق جسدي ولا الذعر الرهيب الذي أعيش، لم يكن كل هذا يكفي حتى مجرد ليلة واحدة مع نورا أو شيماء أو ندى.. إنهن يكرهن وجهي واسمي وينتظرن الوقت الذي أموت أو أقتل فيه!

في منتصف الليل كنت أسمع صوت نورا ــ أحبّ من أحببت في هذا البيت ــ وهي تقول للرجل الثاني الذي تنام معه:

ــ هذا البيت يملكه قرد أحمق اسمه بلال، كل واحدة منا تفكر في قتله، هل يمكنك قتله وأعطيك جسدي ــ سنة واحدة ــ مجاناً بلا ثمن!؟

* * *

في تلك الليلة بكيت، نسيت أموالي والذهب المخزون في غرفتي، كان يكفي نورا أن تعرف بعض أسراري وبعض حبّي حتى تسلب مني كل ثروتي.. لكنها اعترفت تحت جرم زبون عابر بهذه الرغبة الرخيصة في أن تراني مقتولاً ومهملاً مثل كلب أجرب!

لم يكن من شيء أفعله في آخر الليل، غير أن يصغي قلبي لكل عاهرة في البيت، لم يجرحني كلام شيماء وهي تضحك مني وتقول:

ــ إنه مجرد إنسان بائس، لا ذنب له، فقد أهمله كل أهل البيت بلا سبب!

ولم ألتفت إلى همس ندى وهي تردد مرتين:

ــ هذا مجرد ولد مخبول لا أفكر فيه حتى وأنا في المرحاض!

بل أسعدني ما روته إسراء وهي تلهث تحت رجلين في آن واحد عندما قالت:

ــ من يدري سرّ هذا القرد المضحك، ربما كان رجلاً يملك ما يملكه الرجال!

لكنني رغم الشبق المرّ الذي احتواني ورغم الجراح التي ازداد عمقها في جسدي، جئت غرفة هيفاء ــ قديسة المنزل ــ وتمنيت أن أنام على فراشها، وأن أبكي على يديها قبل أن أسمعها تقول:

ــ ليس من السهل أن يفكر فينا، كل واحدة منا ضربته على رأسه وبصقت في عينيه وحتى إن كان عقله عقل حمار، لا أظن بأنه سيفكر فينا، إنه مسكين لا يعرف حتى كيف يختار البنطلون الذي يناسبه!

ماذا يعني كل هذا؟

إنني «مذبوح» بهذا الكلام الذي أسمعه ليل نهار، ولست أدري كيف أبدأ بين هذا النوع من النساء؟ أنا مجرد طفل ممسوخ جاهز للضحك عليه حتى بدون سبب.. هذا ما سمعته من بلقيس وجهاً لوجه كمن تريد أن تقول لي:

ــ وماذا تعني أموال أمك إذا كنت أنت أقذر منها؟

ماجدة وحدها التي قالت:

ــ لا أريد أن يموت كما ماتت أمه، كلاهما تعذب في حياته وليس من حق أحد أن يلوم هذا المسكين!

سبحان الله!

كيف أبدأ مع هذه الحفنة العجيبة من النساء؟ إنني ــ رغم الصفات كلها ــ مجرد إنسان تافه لا قيمة لي بينهن.. وإذا كان لا بد من بداية فهي تحتاج إلى بدايات عسيرة حتى أصل البداية التي أريد!

لكن المعجزات ما زالت في يد البشر.. أو هذا ما شعرت به وأنا أسمع صوت سناء وهي تدور حول هيفاء وإنعام وكريمة وتقول بما يشبه السحر:

ــ لماذا لم نفكر حتى الآن أنه الوحيد الذي يملك هذا البيت وأنه ليس مذنباً في أي شيء.. لماذا لم نتقرب منه ونرحمه من آلامه بعد موت أمه.. هل فكرنا بما يعانيه هذا المسكين أم أننا قررنا تركه ونكرانه حتى بدون سبب معقول؟!

جمعت الكلام الذي سمعته من بنات البيت، ورميته في خندق مظلم من نفسي «مال الحرام يذهب في الحرام» لكنه ما زال يرجع مثل صدى يضرب رأسي «كل ما يفعله لا يساوي أجرة ليلة واحدة مع برغوث» يتكرر حرفاً بعد حرف، يأتي في الكوابيس ويمشي وراء زبائن هذا البيت «ماذا تعني أموال أمك إذا كنت أقذر منها؟» يلتهم الصبر حقدي وشهوتي، كنت أسمع كل مسامة وهي تكرر مثلهن:

ــ إنه مجرد إنسان بائس..

كيف ــ إذن ــ أحارب هذا البؤس الذي زرعني وأثمر في عروقي منذ طفولتي؟ إنها حالة في الوجه، في تركيبه منذ نعومة أظفاري، إنني أفهم كل ما يدور وأعرف كل شيء، لكنني مهشم النفس والقلب معاً، وهذا ما يجعلني دون ما يشتهون!

وقفت عند سناء، وبدأتُ أفكر في كلماتها، هي وحدها التي قالت: «نرحمه من آلامه».. وقالت «ليس مذنباً».. وقالت أشياء كثيرة ليس من السهل أن تسمعها النفس..

هل تراها قادرة على مسك خيط واحد من خيوط عذابي أم أنها ــ مثل سواها ــ لا ترى في وجودي غير حمار عليه بردعة من ذهب!

جئت إليها، اقتربت منها، وقلت لها:

ــ هل يمكنك ترك عملكِ هذا اليوم؟ عندي كلام كثير وليس من أحد يصغي!

نظرتْ سناء في نصف وجهي، في حريق وجداني وقالت:

ــ ماذا تريد أن تقول يا بلال؟

كررت عليها أن تترك العمل، نصف يوم أو ربع يوم فقط ــ على حسابي ــ لكنها ضحكت بعهر لذيذ وهي تقول:

ــ نصف يوم يا بلال، يساوي عشرة رجال، بل وأكثر.. والرجل الواحد يعطي خمسة وعشرين ديناراً، يعني نصف اليوم يكلفك بحدود ثلاثمائة دينار (بس)!

قلت بسرعة:

ــ خذي ألف دينار يا سناء.. ألف دينار وتعالي نتكلم ربع يوم فقط!

مدت يدها وهي تهزّ جذعها وتردد:

ـ إذا كنت تريدني في غرفتك يا بلال، أنا جاهزة جداً. . لكن هات الدنانير وقل ما تشاء وافعل ما تشاء!

اهتز جسدي، شعرت بحاجة غريبة إلى النوم، ماذا أقول لها؟ لقد قالت سناء كل ما تريد أن أقول، ولم يبق من شيء سوى توفير الفلوس ـ وهي بين يدي ـ وأنقذ نفسي من أخطر آفاتي!

* * *

جلستُ على أرض البيت. .

لم يعد في جسمي من عصب حيّ سوى رغبة هذا الجسد المذبوح، كانت سناء تضحك مني وهي تمد يديها ترفعني وتقول:

ـ إذهب إلى غرفتك. . سأكون معكَ بعد نصف ساعة، أُريد أن أرى ألف دينار على فراشك يا بلال. .

مشيتُ ـ مثل جثة ـ إلى غرفتي، لم أكن أعرف ما سأفعل معها، لكنني غفوت على سريري وشيء مثل الدبيب يتسلل في غضاريفي كلها!

مرت سنوات وأنا نائم مثل بغل على فراشي، ليس من أثر أو شهيق في غرفتي، لا أعرف كيف يمر الزمان، لكن سناء لم تطرق بابـي، نظرتُ من وراء نافذتي ورأيت رجال الشرطة ينحشرون في لحم طازج لذيذ، لكنني لم أستطع الوقوف داخل هذا القبر الذي اسمه غرفتي. .

خرجت مثل قواد، أدور في ممرات البيت، أعرف أنهم يضحكون مني، تعلّـمت على هذا النوع من الضحك الممزوج بالحقد والقرف. . لكنني رحت أبحث عن سناء، حتى رأيتها في غرفتها، وحدها دون أنيس ودون زبون. . كنت أريد الدخول عليها، لكنني سمعت من يقول:

ـ هذه الحشرة بدأتْ تفكر في مغازلة النساء!

ماذا جرى؟

لم أعرف من كان يشتمني، لكنه صوت رجل، ونحن في البيت بلا رجال سوى من يأتي ويضاجع البنات ويمضي! كيف بات البعض من هؤلاء الزبائن يقذفني بالشتائم ولماذا؟

دخلتُ غرفة سناء كمن ينتحر، نظرت إليها وسألت:

ـ ماذا حدث يا سناء؟

لكنني قبل أن أصل قرب فراشها، بل قبل أن تكون حروف اسمها قد جاءت على لساني كلها، رأيت نفسي مرمياً مثل نعال خارج غرفتها، ولست أدري من الذي راح يضربني ويبصق في نصف وجهي وهو يصرخ بـي:

ـ يا ابن القحبة، إذا رأيتك معها ثانية، سترى نفسك في قبر أمك فوراً.

في تلك الدقيقة، انقلبتْ غرائزي على ركود نفسي، وتضاعف جبروت الحقد في قلبي حتى صار جلدي يتبرأ من جلدي. . إنني أملك البيت ومن فيه، كيف يضربني مجرد رجل من خارج البيت مهما كانت قيمته وثروته ونفوذه وسلطانه؟!

رفعتُ رأسي ـ لأول مرة في حياتي ـ ونظرتُ إليه، كنتُ أريد أن أفعل شيئاً يجعلني أكبر من مجرد قرد وأكبر من حمار مذموم وأكبر من (ابن قحبة) يضربه من يشاء ويضحك منه أي عابر ثري!

هل حدث كل هذا صدفة؟ مطلقاً. .

إنني أهدم عمري إذا تهدمتْ هذه الشهوة التي خنقتني. . كيف أحدق في وجه سناء وماذا سأقول؟ هل أعطيها المزيد من النقود حتى تقتنع بهذا الجبان المركون مثل نفاية؟

وقفت على رجلي، يبدو أنني طويل، وهذا ما انتبهت إليه وأنا أضرب الرجل الذي كان يشتمني ويهزأ مني، ضربته برأسي على بطنه بكل ما يملكه جسدي من قوة. . وبعد أقل من ثانية باهرة من عمر الزمان كان هذا الرجل العنيف قد سقط أرضاً وليس من أمل في نهوضه قبل يوم آخر. .

* * *

عندها رأيتُ نفسي داخل حلقة من بنات البيت وزبائنه وهم ينظرون إلى وجهي. . لا بد أن العالم تغيّر فجأة، فقد كانت (بلقيس) تبتسم في وجهي، أما سناء فقد خرجت من غرفتها وهي تردد بصوت قوي:

ـ يستاهل. . لا نريد أن يدخل دارنا بعد هذا اليوم!

ومثل طفل غبـيّ رحت أنظر إلى سناء وأنا أقول:

ـ هل أقتله يا سناء؟ هل أقتله يا سناء؟

من أين لي ـ وأنا المركون منذ بداية الزمان ـ أن أعرف الفرق بين من يضحك لي ومن يضحك مني؟ لست أفهم ـ حتى الآن ـ ما تعنيه ضحكة إنعام وهي تقول:

ـ من أين أشرقت الشمس هذا الصباح؟

كذلك لا أدري لماذا ضربتني كريمة على يدي وماذا تعني بقولها:

ـ هذه بداية جيّدة للتشرد والبهدلة!

نظرتُ إلى إسراء وماجدة، ثم إلى هيفاء ونورا، ماذا جرى؟ أيّ لغز وراء هذه النفوس المغلقة التي تمارس الجنس ليل نهار منذ زمان صار بلا زمان!؟

هل كنت على حق فيما فعلت؟ قالت شيماء بصوت داعر لذيذ يشبه صوت أمي أيام طفولتي:

ـــ بطل يا بلال، هذا جزاء الخونة.

كانت تهزأ مني، هي وحدها التي شعرت بما تريد أن تقول.. ثم عفطتْ في وجهي وأعطتني ظهرها بطريقة ماجنة فهمتُ منها أن جميع من في البيت يسخرون مني إلّا سناء التي كررتْ كلامها مرتين وهي تبتسم ثانية في وجهي:

ـــ أنا سعيدة بما فعلت يا بلال.. ربما يقتلك هذا الرجل غداً أو بعد شهر.. لكن ما فعلته كان رائعاً فعلاً..

من هو، هذا الرجل الذي يشبه الفيل، هذا الذي صار قرب أحذيتنا؟ وهل سيقتلني حقاً؟ أنا أملك البيت، فهل يملك هذا الرجل الحق في قتلي.. بدأتُ ـــ فجأةً ـــ أحسّ بالخوف، وامتد الخوف بي وصل إلى قلبي.. وأخذتُ أشعر بهذا النبض السريع!

رغم هذا، كان الشبق المجنون الذي تسلقني، يأخذ شكلاً مختلفاً، هو أقرب ما يكون إلى السرطان الذي يسري من نقطة صغيرة ثم ينتهي بموت قذر.. وهذا الرجل ـــ الذي قد يقتلني غداً ـــ ليس أكبر من رعب شهواتي وأنا لم أحقق منها أيّ شيء بعد!

* * *

في منتصف الليل.. وهم ينقلون الرجل إلى بيته، ذهبتُ إلى سناء في غرفتها، لم تكن ليلة عهر كبقية الليالي، فقد أغلقنا باب البيت وتركنا إشارة حمراء يعرفها الزبائن، يفهم من يراها: أن لا عمل الليلة!

قالت سناء:

ـــ ماذا بك يا بلال؟

لا أدري لماذا تمنيت أن أبكي وأنا أقول:

ـــ الفلوس معي يا سناء.

انقلبتْ ملامحها وهي تسأل:

ـــ ماذا تقول يا بلال؟

لم أصدق أنها نسيت، لكن احتراق جسدي جعلني أكرر ثانية:

ـــ ألف دينار يا سناء، كنت ستأتين إلى غرفتي قبل أن يمنعني هذا الرجل، تعالي معي وخذي ما تريدين..

ماذا جرى في تلك الدقيقة؟

إن أعضائي لا تملك القدرة على أيّ نوع من المفاجآت، كيف بي وأنا أسمع سناء تقول لي:

ـــ حسناً، سأكون في غرفتك بعد ربع ساعة..

شعرت أن العالم يفتح يديه مرة واحدة ويمسك عضوي يباركه ويعلن عن رجولتي!

* * *

للمستُ الدنانير، كانت تلك الأوراق تحترق تحت أصابعي لم يكن لها أية قيمة إزاء نصف ساعة مع هذه الصبيّة الطاغية.

مشيتُ على أطراف أصابعي، قلت لها: يا سناء، أنا الذي سيأتي إليكِ، كوني الملكة هذه الليلة، وأنا العبد المطيع!

مشيتُ على أطراف أصابعي، لم أطرق بابها، دخلتُ عليها بهدوء وبطء.. ورأيت!

أعرف المعجزات كلها..

يدهشني الرب إذا عصفتْ، وأخاف إذا أمطرتْ وليس في جسدي ما يجعلني أصغي إلى الرعد دون رعشة تهدم جسمي.. كل هذا بسيط إزاء ما رأيت، وأنا أدخل غرفة هذه الفيروزة التي تعرت على فراشها وصار بريقها أكبر المعجزات!

هل يملك الجسد البشري كل هذا السحر الذي غطّاني وصار يسلبني كل قواي؟ كيف أقتربُ منها، بل كيف اقترب منها الرجال؟ لكنها رفعتْ جسدها وجاءت تمشي، وكان أول شيء فعلته: إنها أخذت حفنة الدنانير وتركتها تحت الفراش.. رأيت النصف الثاني من جسدها حين راحت تخفي الفلوس، وشعرتُ أنني أجبن خلق الله في هذه الدنيا.

في أقل من دقيقة واحدة، كانت سناء قد أغلقت الباب، ومدت أصابعها إلى ثيابي، دون كلام، رأيت نفسي عارياً إلّا من شهوتي التي اختنقتُ من شدة نفورها..

فتحتْ فخذيها، وقالت:

ـــ هل تملك الكثير من النقود يا بلال؟

لم أكن أفكر في شيء سوى انكساري وأنا أحاول أن أفعل معها ما يفعله الرجال، لكن الوقت يمر بلا فائدة.. تمنيت أن تبلعني الأرض، قبل أن تدفعني سناء وهي تقول:

ـــ ماذا دهاك؟ هل سأنتظرك حتى الصباح؟

كنت أعرف أنها لو انتظرتْ سنة أخرى، لن أفعل شيئاً، فقد انطفأ في رأسي ذاك اللهيب الذي جئت به، وصارتْ كل مسامة في جلدي تشكو من عجزي!

هربتُ من بين عينيها، ومن بين فخذيها، إلى غرفتي التي عشت فيها أحقر ليلة في حياتي.. ولم أعد أخاف أن يأتي هذا الرجل الفيل ويقتلني.. إنني على أية حال لم أكن رجلاً في أول مرة أنام فيها مع أنثى من لحم ودم!!

* * *

في الصباح، لم أخرج من غرفتي، كنتُ أعتقد أن بنات البيت سينظرن إلى وجهي باحتقار أكبر. لكنني ما إن شعرت بالجوع حتى تسللت خارج البيت، ورجعت بعد ساعتين مثل فأر شبعان يبحث عن ثقب يدخل منه إلى جحره حتى ينام!

ثانية، كنت في غرفتي، وعند الثالثة بعد الظهر، كانت تطرق باب غرفتي، قلت «إنها سناء» واحترت في أمري: ماذا أفعل؟

قلت: من هناك؟

لم يكن من جواب، ركبني هاجس آخر: أن يكون الرجل الفيل جاء يقتلني. ومسني الخوف، اقتربت من خصاص نافذة عالية أبحث عن الطارق، كانت سناء هي التي تقف عند الباب، وبسرعة فتحتُ لها الباب ودخلتْ. كان أجمل شيء أسمعه منها أن تقول بضحكة طيبة:

ــ لا أريدك أن تخجل، هذا يحصل مع كل الرجال في أول مرة!

لكن الحقد على نفسي كان يسري مع نهر أحقادي على إنعام ونورا وصباح وعلى نساء الأرض منذ خلقن، لم أفهم كيف السبيل ــ وأنا الذي عجزت إزاء لحم سناء ــ إلى بقية البنات وهن يكرهن وجهي وينظرن إليّ نظرتهن إلى حمار مهجور مريض..

هل يمكن ــ في ليلة ما ــ أن أنام بين ضلوع بلقيس أو شيماء وهل أملك الحق في مغازلة إسراء وماجدة؟ إنني مجرد خادم رغم كل أموالي، أعني أموال أمي التي عافتها بين يدي.. لا هيفاء ولا ندى ولا كريمة ولا أية أنثى ستأتي إلى البيت يعنيها أمري..

إنني القرد الذي يضحكون إذا فات بينهم، والذي إذا ترك البيت نسوه تماماً..

نظرت في وجه سناء..

تمنيت أن أقتلها، رغم شهوتي التي ما زالت تشتعل تحت جلدي، لكنني قلت لها:

ــ أنا لا أحتاج إلى كلامك هذا.. أنا إنسان ميت..

لكنها اقتربت ــ فعلاً ــ ومدت يدها تقول بشيء من الحنان لم أعرفه في حياتي كلها:

ــ يا لك من غبي، تعال معي، ومجاناً بلا نقود، أنت لا تعرف ماذا يجري في هذه الحالات.. تعالى معي وتعلّم.

ذهبت مثل خروف، لست أدري ماذا جرى، لكنني دخلت في عالم ملون ليس من لون ثابت فيه، كانت النجوم تقترب مني وتباركني، وكانت سناء تلهث تحت عظامي، لم أصدق ما جرى، إنه مجرد حلم آخر سوف يمضي، لكن العالم الملون تكرر ثانية والنجوم صارت تباركني من جديد، وفي تلك الساعة شعرت أنني قادر على العيش بين آلاف النساء بلا أي حرج وبلا أي خوف!

أعطيت سناء مصحف أمي المرصع بالذهب، ثم رأيت نفسي أعطيها ــ ثانية ــ ألف دينار وأنا أرجوها أن تأخذها من يدي.. كان عندي من الفرح ما يكفي عشرة من الرجال، أُريد أن أصرخ وأرقص، لكن بلال الذي يكرهونه، ما زال ــ في نظرهن ــ ذاك الحمار المتروك رغم كل أكوام الدنانير وأكوام الذهب المكدسة في البنوك باسمي!

قلت لها:

ــ أنا أحبك يا سناء.

ضحكت وهي تمد يديها فوق كتفي، وقالت:

ــ كل من ينام معي يقول أُحبك، وينساني بعد ساعة واحدة!

ــ لكنني أُحبك فعلاً.

سمعتها تقول بذكاء عجيب:

ــ أنا أول بنت تنام معك، ستشبع من النساء بعد شهرين أو ثلاثة، وعندها ستعرف الحقيقة!

وهل تراني سأعرف غير هذا الشبق الذي يطاردني والذي يمشي موازاة حقدي على البيت وساكنيه.. كنت أريد أن أعترف لهذه الصبيّة اللذيذة بكل ما عندي من كنوز أُمي.. بل تمنيت أن أعترف لها بجريمتي، لكن الصدفة أنقذتني من غبائي حين راحت (صباح) تسأل عنها بصوتٍ عالٍ.. نظرتُ إليها وهي تذهب، وقلت في ذات نفس:

ــ ما هذه المتعة التي نزلتْ من السماء؟

لكن المتعة التي نزلت فوق رأسي من السماء، صارت هي اللعنة التي تمزقني وتبعثرني.. فقد بدأتُ أراقب الرجال الذين يأتون البيت ويسرقون المتعة نفسها من جسد سناء وغيرها.. ماذا تراني أفعل معهم وهم أقوى رجال المحلة ومن أبرز الرتب العسكرية؟!

كل هذا بسيط ومعقول.. لكن ظهور الرجل الفيل في أول المساء، جعلني ــ دون وعي مني ــ أحمل سلاحين في وقت واحد، سكين أخفيتها بين ثيابي، وحقدي الذي صار أكبر آلاف المرات وأنا أفكر: إنه احتواها بين فخذيه ومرَّ على مسامات جلدها كما فعلتُ أنا البارحة!

سمعته يسأل مثل ثور مجروح:

ــ أين هذا الكلب المسعور؟

امتد الصمت في زوايا وانحناءات البيت، لم يكن من جواب، لكنه اقترب من باب غرفتي وقال بصوت مخبول:

ــ هذه غرفته؟

أراد أن يكسرها، لكن كريمة ــ وهي أقوى بنات البيت ــ منعته وهي تقول:

ــ ماذا تفعل؟ مهما كان السبب ليس من حقك أن تكسر أبواب الناس.

أراد أن يضربها، لكن الحظ كان معي حين اقترب منه بعض زبائن البيت، ودفعه واحد منهم، ثم جاءت سناء تصرخ في نصف عينيه:

ــ هذا بيت بلال.. وعليك أن تعرف أن البيت يحرسه ألف رجل مثلك وأكبر منك أيضاً..

لست أدري كيف تأتي المعجزات.. لكنها كانت من نصيبي هذه المرة أيضاً، قلت في ذات نفسي وأنا أرقص طرباً:

ــ ماذا أفعل مع هذه الرائعة؟ ماذا أعطيها؟ إنها تستحق كل وريد في جسدي وكل شريان يمر بين لحمي..

نظرتُ من ثقب المفتاح إلى الرجل الفيل، وهو يخرج من بين الرجال والنساء يلتفت شمالاً وشرقاً، لا يصدق أن الدنيا الصغيرة التي تمتّع فيها قد طردته بلا أيّ خوف ودون أي اهتمام!

فتحتُ باب غرفتي، كنت أريد أن أشكرهم، لكن كل واحد من الرجال دخل على واحدة من بنات البيت دون أيّ إحساس بوجودي!

أنقذوني من الموت، وعاقبوني بموت آخر، حتى سناء، كنت أصغي إلى هسيسها وهي تلهث تحت جرم حيواني مخبول وتقول بصوتها الذي أحبه:

ــ إنه طويل جداً، أرجوك، أنا ما زلت صغيرة.

لكن الحيوان الذي كان يلتذ بما تقول، كان يزداد سفالة ويجرح سنواتها تحت بكائي وأنا ألهث مثلها وأردد بخشوع:

ــ ماذا أفعل مع هذا البيت؟ أنا وحدي ليس لي رفيق ولا صديق وليس من أحد يعنيه أمري؟!

هي الشرارة التي أشعلتْ البقية الباقية من ضلوعي، وجعلتني أطارد حقدي وأستجير بشهوتي: أن أصل الحل المناسب لهذا الموت البطيء الذي انسل من بين قنواته وأرى نفسي في مرآته مثل جرذي محروق!

ــ ماذا أفعل وحدي وأنا دون رفيق ولا أنيس؟ إنني مجرد خادم غنيّ يملك البيت والبنات والذهب المكدس في البنوك ولا أملك ــ حتى ــ حق اعتراض بسيط وعابر!

أي انقلاب يجري إذا أقفلت البيت وطردتُ من فيه أو من لا يوافق فيه؟ إنني ربّ هذا البيت ومالكه الشرعي وأوراق الكاتب العدل ليس فيها أي لبس ولا أي خطأ؟ من الذي سيعترض على حقوقي إذا قررت هذا القرار الخطير؟

من تريد البقاء في هذا البيت، يمكنها العيش كما تشاء، لكن دون زبائن يطرقون الأبواب في آخر الليل.. ومن تريد الزواج تتزوج وتعيش في غرفتها بلا ضرائب وبلا إيجار وبلا سؤال!

هل يمكنني تمزيق هوية البيت وتمزيق إرث أمي التي جعلتْ حياتي مجرد بيع وشراء؟ أنا أخاف هذا النوع الذي يأتي من الرجال.. إنهم رجال مخابرات وأمن وشرطة وأكثر من اثنين منهم وزراء في السلطة، وأنا أضعف خلق الله رغم أموالي كلها..

كيف أقول (كلا) وماذا تعني بالنسبة لهذا الطابور المسلح من البطرين والقتلة والمخمورين!؟

* * *

هو نوع من القتل، أن أجرب قتل نفسي، أو هي ضريبة قتل أُمي: أن أقتل أعضائي بين هذه الحفنة الرهيبة من البشر..

وقفتُ عند سلالم البيت، رفعتُ جسمي مثل ممثل، وقلت بصوت قوي خائف:

ــ هذا البيت كما تعرفون، بيت أُمي، وصار بعد موتها «بيتي» وأنا حُرٌّ فيه، ولا بد أن تفهم كل واحدة منكن أن البيت ــ ومنذ اليوم ــ محرمٌ على الضيوف.. من تريد البقاء أهلاً بها، ومن ترى نفسها..

سمعت بلقيس تقول:

ــ هذا كلام فارغ، آخر زمن صار للصرصار لسان!

لكن هيفاء قالت بعدها:

ــ إنه على حق.. هو صاحب الـمُلك..

ضحكتْ منها إنعام وهي تقول:

ــ إنه يستحق الضرب كما كنا نفعل في الماضي.. هل صارت الكلاب تلبس البنطلون؟

صرخت بهن، وأنا أبكي في ذات نفسي:

ـ لا مكان لكِ في هذا البيت يا بلقيس، وأنتِ أيضاً يا إنعام، هذه المرة أنا الذي سأضرب الرؤوس بحذائي!

* * *

لم أكن أعرف نفسي،

هذا الذي كان يصرخ ليس (بلال) الذي عشته أكثر من عشرين سنة، إنه (رجل) آخر لم أجلس معه ولم أشرب الشاي في حضرته!

اقتربتُ من بلقيس، وسحبتها من يدها بعنف ورميتها خارج البيت، وما إن أتيت إلى إنعام حتى سمعتها تقول بخوف:

ـ أنا أعتذر يا سيد بلال.. والله العظيم أعتذر.

لكنني رغم هذا مسكتها من رسغها وطردتها خارج البيت (بحذائي) ورجعتُ أحدق في بقية البنات..

فجأة..

شعرتُ أن البيت صار بيتي فعلاً، لكن الخوف كان يمسكني من داخل أعصابي، إن ما جرى لم يكن غير (نزوة) شريرة لا عمق لها، وبعد أقل من عشر دقائق سأرى نفسي أجبن خلق الله على وجه الأرض..

قالت سناء بصوت لم يسمعه أحد غيري:

ـ هذا معقول، معقول جداً.

نظرتُ إلى جدران البيت، إلى الغرف التي ازدحمت بالحيامن وأوراق الكلينكس، تذكرت شبقي الذي انطفأ مرة واحدة في بحر سناء، وفجأة، كما في اسطبل قذر، رحت أصهل مثل حصان..

لم يكن صهيلاً، كان عواء كلبياً.. لم يكن عواء، كان بكاء بشرياً، سقطت على أرض البيت وأنا ألهث وأقول:

ـ أنا مسكين، أنا مجرم، أنا أحبكم وليس من أحد يحبني!

رأيتُ نفسي مرمياً على فراشي، ليس من أحد معي، رجعتُ بذاكرتي إلى ما جرى، لم أتذكر أيّ شيء سوى وجه سناء.. خرجتُ من غرفتي، كنتُ أريد أن أراها، لكنها ـ كما رأيت ـ تلهث تحت هيكل عربيد، وتضحك مثل امرأة شريفة وتقول:

ـ لم أعرف رجلاً مثلك سيدي الوزير..

رميت بريق عيني على غرفتها، لم أصدق هذا الصوت الذي عرفته على شاشة التلفزيون، يضحك مثل رجل شريف ويقول:

ـ أنا أيضاً لم أعرف امرأة شهية مثلك أبداً..

* * *

من أُحارب إذن، وأنا مزحوم بالحقد والشهوة معاً؟ ذهب الرجل الفيل إلى غير رجعة، لكن الوزراء ورجال الشرطة الكبار يكسرون باب البيت ليل نهار.. هل تراني أملك بعض ما يملكون حتى أمنع بنات البيت من هذا العهر العلني الذي صار ملصوقاً بعائلتي واسمي!

فجأة، وكما الرعد حين ينزل فوق الكرة الأرضية، قررت أن أقتل المزيد من البشر، حتى يستقر حال البيت وأعيش حياتي كما أريد.. إن موت وزير من الوزراء ليس مجرد موت عابر، ستحكي عنه المجلات والجرائد والتلفزيون، ومهما كان حجم الكذب والتلفيق في إذاعته، فهو «قضية» من قضايا الموسم.. موسم البيت الذي سيموت فيه (الوزير) بعد أن ماتت فيه أمي..

هذا هو الحل، أو بعض الحل، حتى يكفّ الزبائن عن دخول (بيتي) وأفعل بعدها ما أحب أن أفعل بلا منافسين وبلا وزراء!

* * *

لستُ أدري كيف تمكنت من قتلُ أُمي، ولماذا صار القتل ـ هذه المرة ـ مستحيلاً على يدي وأعصابي؟ إن من يقتل مرة واحدة يمكنه أن يقتل دائماً.. هذا ما سمعته ذات يوم، لكنني لا أشبه خلق الله وليس من صفة بي أمتاز بها عن الكلاب والحمير إلاّ أموالي وبيتي!

إنني إذا ما عثرت على إنسان يحبني، سأعطيه كل شيء، أنا المذموم المركون في الزوايا، قلت ستنفعني دنانير أُمي وها هي كنوزها كلها في كفة لا توازيها كلمة حب واحدة.. سناء تنام معي من أجل الفلوس ولم تفتح فمها بكلمة طيبة، وبقية البنات يضحكن مني ويسخرن من هذا القرد المصنوع من الذهب والفضة!

كيف سأقتل ثانية؟ ومن الذي أختار من هذه الجوقة التي تأتي وتذهب وتبصق في وجودي؟ كل واحد منهم يستحق القتل عشر مرات بدل المرة الواحدة، لكن كيف أقتله وأين؟ وإذا اختفتْ جريمتي يوم قتلتُ أُمي من يدري أية رائحة ستكون لهذه الجريمة الثانية؟!

لكن، ليس من حلّ غير هذا: أن أقتل أكبر واحد منهم، وزير، أو أيّ مسؤول معروف، المهم أن ينتشر خبر الموت في كل مكان..

سأقول بأني مسافر إلى الجنوب، أو إلى قبر أُمي، وأذهب فعلاً، ثم، أقتل ـ حين رجوعي ـ أيّ واحد منهم قبل إعلان عودتي بساعة أو ساعتين.. عندي من النقود ما يكفي لشراء الضمائر والسكوت إذا أخطأت في خططي، ماذا تنفعني دنانير أمي إذا كنت لا أعيش كما أحلم وأنا المركون منذ طفولتي وراء الحياة بلا شهيق سوى شهيق الخوف والشبق المقتول!

لكنني بعد ليلة عاصفة ماطرة، لم أقتنع بكل فكرة طرأتْ

على رأسي، قلت لن أذهب إلى الجنوب، ولن أذهب إل قبر أمي ـ لماذا أرهق نفسي إلى هذا الحد ـ سأقتل آخر من يخرج من البيت، وإذا ما جاءت الشرطة، سترى أنه مقتول ومسروق وليس من دليل على هذا النوع من القتلة!

هـذا يكفي، أويكفي أن يخفف من لهيب جسـدي واشتعالي، وحتماً سيخفف من زيارات البعض إلى بيتي، لا سيّما إذا كانت الجثة مزحومة بالطعنات أو. محروقة، مثلاً!!

هذا ما جرى فعلاً، خرجت من غرفتي في آخر الليل أصغي إلى لهاث البنات.. لم تزل ثلاث غرف مضيئة حتى الآن: غرفة نورا وشيماء وماجدة.. اخترت السكين الذي تنفذ بسرعة بين طيات اللحم والثياب، وأخفيتها تحت حزامي حتى خرج الأول من غرفة ماجدة وكانت الساعة قد تجاوزت الثانية صباحاً، ليس إلاّ عشر دقائق وكان الثاني قد ترك غرفة نورا.. ولم تبق من غرفة (تشتغل) في بيتي سوى غرفة شيماء!

نظرتُ من ثقب المفتاح،

أريد أن أعرف شكل الضحية، لكنني لم أستطع، لم يكن ثمة صوت في الغرفة، وليس من أحد أمام ثقب المفتاح. لا بد أنه يعمل بصمت، وانتظرت ربع ساعة، لكنه لم يخرج، اقتربت من الغرفة ثانية، أريد أن أعرف ما يدور، لكنني لم أسمع أيّ لهاث أو كلام أو شهيق أو زفير..

ـ ماذا جرى؟ هل تراها تركت نور الغرفة ونامت؟

كنت أعرف أيّ نوع من النساء، هذه الشيماء التي تحب الفلوس وتشتغل أكثر من سواها حتى تأخذ حصة أكبر من المال، لكن الوقت فات، وتسرب في عروق النهار، ولم يخرج الزبون من غرفتها.. ماذا جرى؟

قلت في ذات نفسي: ماذا أخسر إذا طرقتُ الباب؟ ليس من المهم قتل هذا الرجل في هذه الليلة، المهم أن أعرف ماذا يجري في غرفة شيماء وقد مرّ من الوقت ساعة ونصف دون حركة ودون كلام!

فجأة، كنت قد اكتشفت الباب مفتوحاً، ليس إلاّ حركة بسيطة وأرى ما يدور في غرفة شيماء.. وفعلاً، مددت يدي إلى أقصاها، كان صرير الباب يشبه أنين القبور، أيّ وهم يزاحم هذا الوهم، وأنا ما زلتُ أبحث عن سرّ هذه الغرفة حتى فتحتها على آخرها ورأيت!

ماذا رأيت في أحلك ساعات عمري؟

كان الرجل الفيل الذي ضربته قبل يومين مقتولاً بالسكين، والدم الملوث بالسكائر والدنانير والدخان يسري في ثقوب الغرفة، تماماً كما قتلتُ أُمي.. جرح في القلب وآخر في البطن وثالث في الرقبة!

نظرتُ إلى هذا الرجل المقتول..

لم أكن أصدق نفسي، وأنا أجلس قرب رأسه، ورغم غبائي وقلّة حيلتي، أيقنت أن هذه الجريمة ستهدم البيت كله، لكنها ستأخذني ـ أولاً ـ إلى مصير شنيع!

* * *

هرب جلدي من جسدي ومشيتُ مثل طفل لقيط أبحث عن نفسي التي ضيعوها، هكذا فجأة، آمنت أن موت أمي لم يذهب تحت الرياح، هذا مصيري ونهايتي وعقابي، وليس من السهل إنقاذ بلال من هذه اللعبة الرهيبة التي رسموها بحكمة وذكاء!

في طريقي إلى غرفتي، وقفت عند غرفة إسراء، كنت أصغي إلى حناجر هادئة ساخرة ذات جرس قذر مسموم، أعرف من قالت:

ـ لكنه مسكين.. سينام العمرُ كله في زنزانة مظلمة دون أيّ ذنب!

إنها ماجدة، ليس من هموم كبيرة، سوى انها تريد الزواج رغم هذا الزمن الطويل الذي تركته خلفها من العهر والبيع والشراء.

كانت بلقيس التي طردتها من البيت تضحك مثل عقرب يطارد عقرب:

ـ البيت لا يناسبه هذا النوع من الطراطير، إلى جهنم وبئس المصير، لقد طردني من البيت هذا القبيح البليد!

كذلك قالت إنعام:

ـ يستاهل، إنه لا يريد سوى النوم والطعام وهذا ما سيعثر عليه في السجن، لماذا نحزن على هذا الحيوان الغبي؟!

* * *

في الصباح.. لم يكن من أحد يدري، كيف نقلتُ جثة الرجل الفيل من (بيتي) إلى نهايات المحلة، ولم يكن ثمة من يصدق أن الجثة التي كانت محروقة تماماً هي جثة وكيل وزارة الصناعة الذي تعلّم على شراء اللذة بين يوم وآخر في بيت أُمي!

نظرتُ إلى وجه بلقيس ثم إلى وجه إنعام، وأيضاً رحت أُحدّق في وجه ماجدة.. صرختُ مثل مخبول:

ـ لا أريد أن أرى أية واحدة بعد اليوم.. سأهدم هذا البيت، وربما أحرقه فعلاً، لكنني لا أريد أن أرى وجوهكن مطلقاً..

نزعتُ فردة حذائي، ورحت أضرب إنعام على ظهرها، بعد دقيقة واحدة لم تكن في البيت سوى رائحة ذابلة وصرخة فقيرة ما زلت أذكرها تركتها بلقيس خلف ظهرها حين قالت:

ــ ستموت يا بلال.. ستموت يا بلال.. أنت لن تعيش سوى أيام قليلة أيها المسكين!

كانت كريمة وندى وشيماء وصباح وسناء ونورا وهيفاء يراقبن ما جرى، لم تتحرك أية واحدة منهن، وأيقنت في تلك الساعة بأنني بدأتُ أعيش بعض رجولتي، وربما سأعيش حياتي كما أريد.

* * *

في ليلة واحدة، بدأتْ ــ بالنسبة لي ــ من الساعة العاشرة حتى الثانية بعد منتصف الليل.. تعشيتُ فيها مع شيماء ورميتُ فيها بعض حرماني.. ثم شربت الخمر في غرفة نورا حتى رقصت مثل بهلوان عجوز، أعطيتها نصف آفات جسمي ونصف حيامني وثلاثة آلاف دينار!

كنت أرى في السحب السود التي تمشي فوق الزقاق نهايات ذاك الجوع الذي شوّهني.. في آخر الليل صحوت ثانية وذهبت إلى كريمة، لكنها اعتذرت، وقبل أن يسري غضبي اكتشفت ــ لأول مرة منذ ولادتي ــ أن هناك ما يمنع النساء خمسة أيام من «الخيانة» و«الدعارة» و«الحب»!

هذا ما لم أعرفه أبداً، وأنا ابن هذا الماخور وخادمه الذي نقل من كيمات العادة وأوراق الكلينكس أضعاف وزني!!

* * *

صار البيت (بيت بلال)..

لكن الزبائن لا تدري بما جرى، ولم يسأل أيّ واحد منهم عن سرّ هذا النوم المبكر.. فقد قررتُ غلق باب البيت في الثانية عشرة مهما كان نوع الزبون ومهما كانت خطورة الفريق الذي يعتاش على سمعته!

نسيتُ بلقيس وإنعام وماجدة.. لا أدري كيف نسيتهن بعد خدمة دامت أكثر من سبع سنين، وهن السبب في ثراء هذا البيت.. لكن ليلة الخميس، آخر أيام السنة، والدنيا كلها تحتفل بعام جديد، كانت تلك الليلة الماطرة آخر ليلة في حياتي، فقد طُرق الباب بعد الواحدة ليلاً.. قلت بصوت وقح:

ــ المكان مغلق ماذا تريد؟

سمعت صوتها يبكي:

ــ أنا بلقيس.. أرجوك أن تفتح الباب!

فتحت الباب..

رأيت بلقيس تغرق في ثيابها المبلّلة.. قلت لها: تعالي، هذا بيتك يا بلقيس.

قالت: أدري، إنه بيتي!

دخلتْ، نزعتْ ثيابها في غرفتي، كانت عارية تماماً.. اقتربتُ منها، صرت عارياً مثلها.. لكنني ما إن رميتها على سريري حتى راحت تلهث مثل دب مذبوح:

قالت:

ــ إفعل ما تشاء، لا بيتَ لي سوى هذا البيت.. حرامٌ عليك أن تطردني.. أنا التي صنعتْ هذا المكان.. بهذا!

وأشارت إلى ثغرة مثمرة بين فخذيها.. اعتذرتُ منها، آسف والله يا بلقيس، قالت بصوت مجروح:

ــ أدخل يا بلال، أدخل بسرعة.. أُريد أن أرى هل تعرف هذا الشيء حقاً؟

كان غروري يسبقني إلى موتي!

نزعت ثيابي وجلدي ومساماتي ودخلتُ في بلقيس، كانت تضحك مني، تضحك بقوة لم أفهم سرّها.

مدت يديها وراء ظهري، طوقتني بقوة ألف امرأة، كانت تصرخ:

ــ أنا بلقيس أيها الكلب، كيف تطردني من بيتي؟ شبعتُ من الحيامن القذرة والسفلس والمباهاة والكلام الفارغ والغزل الذي يشبه الخراء.. وتطردني يا بلال؟!

لم أفهم، لم أسمع، لم ألتفت إلى شيء، كنت أغرق في حرماني، أبكي هذا الوجع الذي لا ذنب لي فيه!

لكن إنعام وماجدة ــ من أين جاءتا، لا أدري ــ راحتا تضربان رأسي بأحذية مدببة وتبصقان في وجهي..

كل هذا بسيط ومعقول، لكن.. وأنا أموت، ما زلتُ أسأل نفسي: لماذا جاءت إسراء وهيفاء ونورا وسناء وصباح وشيماء وندى وكريمة، ولماذا راحت كل منهن ترقص فوق دموعي، ولماذا قتلوني بهذه السرعة وأنا أملك البيت وليس لي من وريث؟

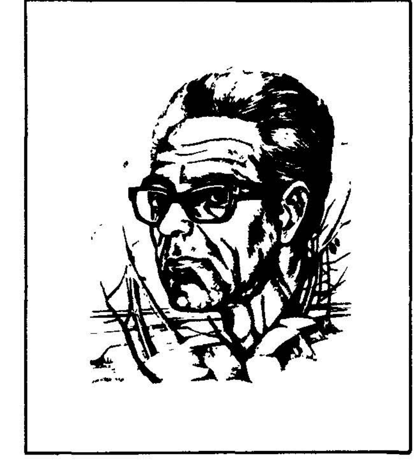
* * *

لماذا قتلوني بهذه السرعة، أنا لا وريث لي سوى طفل سيأتي، ربما من سناء، ربما من شيماء، ربما من نورا، لكنه ــ حتماً ــ سيأتي ويعيش دون اسمي، كما عشت أنا، وربما سيموت بهذه الطريقة نفسها، ما دام هذا البيت ــ منذ بداية الزمان ــ تعلَّم أن يعيش بلا رجال؟

بغداد

عروس الجنوب

حسن فتح الباب



من ذا الذي يحفر قبره المُخَضَّب
الشهيد
بين صدور القتلة؟
من ذا الذي يُبْدِلُنا
بالجِيَف المهترئه
طلعتَك المُغيرة المستبشره
بالموت للحياه
أكفانَك المُضَمَّخه
بالدَّمِ والطيوب
وحنطة الجنوب
من يا عروس الجنوب؟
من ذا الذي يحفر فينا قبره
يُبْدِلُنا بكل ما شدناه من خواء:
أسيافنا.. سجوننا العراه
رُعاتنا الشِّياه
أشداقنا الممتلئه
جلودنا الموشومة المُحَنَّطه
بساطنا الأحمر في المطار
والطائرات الصَّدئه
يُبْدِلُنا بالجِيَف المُهْتَرئه
جناحك المسكونَ بالفردوس والجحيم
جناحَك الرَّحيم
جناحَك الرجيم
من ذا الذي سواك يا سناء
يُجَمِّع الأشلاء

لتستحيلَ عرباً؟
يُفَرِّقُ الأشلاء
لتستطير لهباً؟
من عَلَّم الأسماء
غيرَك يا سماء
من يا تُرى غيرَك يا سناء
يَعْرِفُنا
بطُهْرِهِ وعارنا
يُحِبُّنا
بفَرْحه وحزننا
يقهرنا
بجهره وصمتنا؟
من ذا يقول الكلمه؟
من يُرْسِلُ الرياحَ تَحْمِي الشجره
تُذْكِي رمادَ المَجْمَره
بين جُنُوب السُّجناء المَرَده؟

* * *

من يا عَروسَ الجَنُوب
يَرْفَعُنا للمِقْصلَه
على رُكام القتله
لنشهدَ الزفافَ والصفافَ والطواف
حولك يا سناء
من قَبْلَ الغداةَ فرْعَ السنبله
قبلَ الحريق
ومن شدا للقبره

وأودع الوجدَ شفاهَ السوسنة
قبلَ ارتحال الشمس.. قبل أن
نغتالَ عذراءَ الشُّرُوق؟
من فَجَّر الوجهَ الربيعيَّ الجميل
شَظِيَّةً في قُنْبُله
من يا حبيبتي.. من يا ابنتي التي
قد أنجبتني مَرَّتَيْن.. مرة
يوم صُلِبْت
ومَرَّةً حينَ نجوتُ بالبَدَنْ
من يَرْكُزُ الرُّمحَ النَّبيل
بين الرقاب النَّخِرَاتِ المُشْرَعه
بسوطها وبوقها
سَيِّدَةً على الحُكام
أميرةً على خزائن الجباه
والجُثَث المُنتفخاتِ المترعه
بقَيْحها وقَمْحنا
بقبحها وذلنا
على النِّجاد والرِّياض والبحار
من ذا سواكِ يا سناء
يُسَدِّد الرمح الرحيم؟

* * *

أيتها الحبيبةُ المُرْتَحِلة
لم تسمعي أنينَ ثكلى.. صيحةً
لأرملة:
«وين يا عرب»!!
تُغريكِ أن تستشهدي
لمّا أبَتْ أن تنتحرْ
أصنامُنا المُتَوَّجه
لكنْ سمعتِ الميِّتينَ القادمين
من عَلَّمَ الطيرَ السجين
أن ينفجرْ؟
هذا اليتيمَ المُدَّثِرْ
بالريحِ والليلِ المُسَجَّى والمطرْ
من عَلَّمَهْ
أنَّ أباه الشمسُ والأمَّ القَمَرْ؟

من عَلَّمَ الغُصنَ المُبَرْعَمَ الرَّطِيب
سِحْـرَ خـريـرِ المـاءِ في الخَلِيَّـةِ
المُخْضَوْضِرِه
سِرَّ بهاءِ المُنْحدر؟
من عَلَّمه
كيف يُحِيلُ الفجرَ جمرًا والشَّجَرْ
عاصفةً.. والحُبَّ درعاً للعُناه
والموتَ كي تحيا الحياه؟

* * *

موتٌ.. حياه
قِدِّيسةٌ ولا ضَريح
دَمٌ ولا قتيلَ لا جَريح
دمٌ يجفُّ.. لا يجفّ
كلُّ صباحٍ ينبثق
صواعقاً جوارحاً شُهُب
خليَّةً مقاتله
ضفيرةً مناضله
كلُّ مساءٍ يخترق
مرافئاً سَبِيَّةَ القُرصان
مصارفاً للعَرقِ الخَضِيب
للدم السليب
وَهْجَ براكين الغضبْ
نبض شرايين التَّعَبْ
ذَرَّاتِ هذا المنجمِ السحيق
صرخة هذي الطفلة الغريق
هَبَّات هذي الريح
تَمرُّد الإعصار
هباء هذا العالم المنهار

* * *

قربانَ لبنانَ عروسَ الجنوب
أين ترى نبني لك الرخام
تحت سفوح الأرز والغمام
ومن يرشّ الماء
من يحمل العبير للحبيب
أين ترى تمتزج الورود بالتراب
يمتزج التراب بالورود
مزارُك القبرُ الذي ليس يُزار
ليلٌ نهار
لا ليلَ لا نهار
مزارُك النيلُ الذي ليس يفيض
حتى يرى عروسَه.. قربانَنا
تغوصُ في أحشائنا
تُنقذنا من غَرَقٍ
عذراء لا تباع للشَّقِيِّ
لا تُزَفُّ للعَدَم
حتى يَرى
أهرامَنا.. أعيادَنا المرتهنه
خُضْرَةَ ما طَوَّقنا من اليباب
صُفْرَةَ أيديهم حديقةَ السراب
حقيقةَ الأزمنة المُغَيَّبَهْ
نضح فساد الأمكنه
سرّ انكسار المئذنه
كي لا يرى
دورة هذي الأرض بالترائب المُحَدَّبَه
دورة هذي الأرضِ بالأرائكِ المُذَهَّبَه
أناملَ الحِنَّاء والأصابعِ المُلْتَهِبَه
طيفك لا شَجْو ولا حَنِين
سقفُ مُضَاءٌ فوق عامِلَيْن
كرّاسة لراعِيَيْنْ شارِدَيْن
ظلّك دفءُ طائرَيْنِ أزغبين
رؤيا خلاص عاشِقين
مباهج السنين

* * *

يا غضبًا يَكْوِي جِباهَ المُرْجِئَه
ظهورَها المَحْنِيَّةَ المَلْوِيةَ الأعناق
للمغامرينَ الفَجَرة
يا جبهة المستضعفين
غرّاء كالحقيقةِ المنتصره
شمّاء كالصنوبره
يا غيمةً مهاجره
إلى ربى العدل الذي
كم اخترقنا لا يضيء
يا ربة الضياء في
عيوننا المنطفئه
يا أَوَّلًا لنا
والمنتهى للمترفينَ الصائبه
يا حَبَّةَ العَرَقْ
يا جُرحَ أيدينا التي
فَدَيْتِها لِتَعْتَنِقْ
قَيْدَ رقابنا الذي
فَجَّرْتِهِ لِنَنْعَتِقْ

* * *

لن تصعدَ الجبل
بَعدكِ يا سناء
بين صبايا الحَيِّ يا أسطورةَ الفداء
أبهى سناءً منك يا
شقيقة الشموس والأقمار
يا شجني.. يا شَهْقَةَ الوَتَرْ
يا حُلْمَ النساءِ من قِدَمْ
يا قطرةً تَرْوِي الصَّدَى
يا زينة الحسين.. قبلة الندى
على الدم الشهيد يا
صغيرةً على الردى
أكبرَ من أحلامنا
من صَلَفِ الأفعى ومن
تَشَدُّقِ المُرْتَزِقه
يا يَدَنَا القَوِيَّةَ المُمَزَّقه
يا كبدي المحترقه
يا سدرةً لعالم لم يأتِ بعد
موتك مجلاه الذي لن نشهده
موتك مصباح الحياة يَتَّقِدْ
إلى الأبد
إلى الأبد

حسن فتح الباب

خواطر حول «ثورة الزَّنج» وصاحبهم «عليّ بن محمد»

الدكتور أحمد عُلَبي

مرة ثانية أعود إلى التعاطي مع «الزَّنج» في كتاب مستقل، وقد طال الزمن منذ أصدرتُ كتابيَ القديم «ثورة الزَّنج، وقائدها عليّ بن محمد» (بيروت ١٩٦١). وإذا كان بعض الناس وفياً للغرام أو الصداقة، فأنا إلى ذلك ـ وعلى حد تعبير أبي الطيّب ـ «خُلِقْتُ أَلوفاً» للموضوعات العلمية التي أكببتُ عليها ذات يوم في حياتي الفكرية. ومذ اهتممت بالزَّنج وصاحبهم عليّ بن محمد ظللت متابعاً للموضوع، دارساً له[1]، و«أتصيّد» ما يصدر حوله من دراسات في المجلات، على نَدْرتها، ومن كتب وأطروحات في أصقاع الدنيا. وهكذا فإنّ بين المراجع التي في حَوْزتي عن العبيد الزَّنج إبّان العصر العباسي، أعمالاً بالألمانية والروسية والفارسية، وإن لم أكن على دراية بهذه اللغات فإني أعوّل الاستفادة منها بالواسطة، والأصدقاء ولله الحمد كُثر. أما الألمانية فإني أُعلِّلُ النفس بدراستها في المستقبل، وبخاصة أن زملائي من المستشرقين الألمان يحثّني بعضهم، عن مودّة، على تعلّمها ويستغرب جهلي بها! وهم على حق، إذ كما قال لي ذات مرة المستشرق الفرنسي مكسيم رودنسون، فمن الشائع على سبيل الطُّرْفة أنّ مَنْ أراد دراسة اللاتينية فعليه بالألمانية! إذ إن لغة «غوته» استوعبت التراث الإنساني، والحضارة الإسلامية مثلاً مَدينة للألمان بجهد فريد.

ونحن إذ ندرس «عبيد» الأمس فلنا فيهم درس وعِبْرة، إذ التاريخ البشري لا يخرج من أن يكون صراعاً بين العبيد والسّادة، وإن اختلفت الألوان والظروف والبيئات والمسمّيات. والعبيد هم سَمَاد الأرض في كل زمان وحول كل مكان، ولولا ذلك لما كانت صرخة «بوشكين» الثورية:

آه. . . أرجفوا أيها الطغاة
ولتصطكّ مفاصلكم
وأنتم،
أيها العبيد، أرهفوا مسامعكم
تسلّحوا بكل ما لديكم من شجاعة
وهُبّوا!

نحن ندرس عبيداً قد هبّوا وجلجلت حركتهم العاصفة في العصر العباسي الزاهي، ولم تكن ثورتهم مجرد «تصحيف» لغوي! فقد ورد لدى حمزة الأصبهاني (ت ٣٦٠هـ)، وهو يخاطب على ما يبدو قارئاً أو سائلاً، على طريقة الجاحظ: «وزعمتَ أن المحدّثين بالبصرة غبروا زماناً يروون أن علياً (رضي الله عنه) قال: ألا إنّ خراب بصرتكم هذه يكون بالريح. فما أقلعوا عن هذا التصحيف إلا بعد مائتي سنة عند معاينتهم خرابها بالزَّنج»[2]. وبين «الريح» و«الزَّنج» صلة قُربى لو تبصّروا وتمعّنوا، إنها ريح الثورة ينفخ فيها جياع زَنْج كان من نكد الدهر عليهم أنهم يحملون في بَشَرتهم سواد ليل حالك ويساقون إلى العمل في تجفيف المستنقعات واستصلاح الأرض في منطقة البصرة لقاء طعام ينفخ البطن ولا يُشبع من مَسْغبة. ولقد تكاثرت أعداد هؤلاء الزَّنج في القرن الثالث الهجري، بحكم الحاجة إلى اليد العاملة شبه المجانية للعمل في الأرض، ولكن وجودهم في العراق سابق على هذا التاريخ، كما أن عهدهم بالتمرد على السلطة عرف محطتين سابقتين عابرتين.

هبتان للزنج سابقتان

ففي أواخر أيام مُصعب بن الزُّبير بالعراق اجتمع بِفُرات البصرة جمع من الزَّنج وشرعوا يتجمهرون، فانبرى والي

(١) راجع كتابنا: الإسلام والمنهج التاريخي، القسم الأول: ثورة الزَّنج في العصر العباسي، ص ١١ ـ ٧١.

(٢) حمزة الأصبهاني: التنبيه على حدوث التصحيف، ص ٢.

البصرة، خالد بن عبدالله بن خالد، إليهم. «فجمع لهم جيشاً، فلما بلغهم ذلك تفرقوا، وأخذ بعضهم فقتلهم وصلبهم»[٣]. وهكذا فنحن لم نخطىء بتسمية الزّنج «صُلبان التاريخ الإسلامي»[٤]، إذ إن هذه العملية شرعت منذ شرارتهم الأولى. كان ذلك في سنة ٧١هـ، وكانوا ما زالوا قلّة، لكن نارهم كان هناك منهم، على ما يبدو، من يعسعس فيها محرّكاً، لتشتعل مجدداً ضِراماً يُحرق.

وعلى هذا فقد عادوا إلى التمرد والاحتجاج، واجتمع منهم هذه المرة خلق كثير بالفرات، وذلك سنة ٧٦هـ عند ولاية الحجّاج على العراق، وقد جعلوا على رأسهم رجلاً من بين ظهرانَيْهم اسمه رياح. هل من علاقة بين «الريح» التي تقدّم ذكرها على أنها تصحيف، و«رياح»؟! هكذا ورد اسمه لدى ابن خَلْدون (ت ٨٠٨هـ)، في حين ذكر ابن الأثير (ت ٦٣٠هـ) أن اسمه «رباح». تصحيف آخر؟ وهل التاريخ، خصوصاً عندما يكون رسمياً، سوى كلام يداخله تصحيف كبير؟! وبالتالي فنحن نحتاج إلى الحِيطة والحذر، وليس عبثاً القول إننا في حاجة ماسّة إلى إعادة كتابة تاريخنا، ولكن هذه المرة في ضوء المنهج العلمي والمصادر الموثوقة الخاضعة للنظرة النقدية، دون إغفال أيّ منها. هي عملية إعادة اكتشاف ومحاولة نفض غبار التلفيقات وعَمَاية التضليل، وما أكثره، إذ الإعلام ليس صناعة ابنة اليوم، وإن اتّسع مداها إلى غير حدّ وتنوّعت فنونها، بيد أن الجوهر واحد والإيديولوجيا المهيمنة تعثر دائماً على ضالّتها الملائمة.

نعود إلى رياح أو رباح الذي كان يلقَّب شير زنجي، أي أسد الزّنج. فلما كان من «إفساد» الزّنج، وكان الحجاج قد فرغ من تمرد ابن الجارود[٥]، وجّه أوامره الصارمة، كما هو حاله دائماً، إلى زياد بن عمرو الذي كان على شُرطة البصرة أن يقمع التمرد. فأرسل زياد ابنه حَفْصاً على جيش لقتال الزّنج، فكان أن قتلوه وهزموا جيشه. فأرسل جيشاً آخر «فهزم الزّنج وأبادهم»[٦].

ثورة الزنج الكبرى

بيد أنه في القرن الثالث الهجري جلب تجار البصرة الزّنجَ بالآلاف، إذ وظّف هؤلاء التجار أموالهم الطائلة في استصلاح الأراضي لتكون ممهّدة للزراعة بعد استخراج الملح منها وبيعه. فعثر الزّنج سنة ٢٥٥هـ على عليّ بن محمد، أو عثر هو عليهم لا فرق، «فلم يلبث أن خرج بالبصرة واستغوى السودان والزبّالين[٧] والعبيد، فصار أمره إلى ما صار»[٨]. وليس يعنينا ههنا حَوْك الكلام حول شخصية «صاحب الزّنج» ومراميه، يكفي، وهو الأبيض، أنه قد أخلص لقضية العبيد السُود الذين قادهم فناضل دونهم حتى الرمق الأخير. «فقُتل وهو مجاهد على حاله، غير مستسلم ولا معطٍ بيده، وكان قد بُذل له الأمان مراراً فأباه»[٩]. لقد قُتل صاحب الزّنج وله من العمر ثمانٍ وأربعون سنة[١٠]، أي في شَرْخ الرجولة والنضج.

ولقد أرّق عليّ بن محمد الخلافة العباسية أيّ أرَقٍ، فهو بجيوشه كاد يهدد بغداد نفسها، وظل مستمراً بثورته حتى سنة ٢٧٠هـ، أي قُرابة خمسة عشر عاماً. وبذلت السلطة العباسية مالاً عظيماً لتجهيز الجيوش، بغية الإجهاز عليه. وعندما خرج الموفَّق، أخو الخليفة المعتمِد، والحاكم الفعلي للخلافة عهد ذاك، بجيش عرمرم لمقارعة صاحب الزنج، «حكى مشايخ أهل بغداد الذين شاهدوا الجيوش أنهم ما رأَوْا ولا سمعوا بمثل ذلك الجيش كثرة وقوة وآلة وسلاحاً، وتبعه خلق عظيم من سُوقَة بغداد»[١١].

ولهذا فإن مقتل صاحب الزّنج بعد جهاد جهيد كان بمثابة «البشير»، كما ورد لدى الطَّبَري (ت ٣١٠هـ) الذي هو بمنزلة المؤرخ الرسمي لثورة الزّنج: جاء «البشير بقتل الفاجر» إلى الموفَّق، ثم وافاه أحدهم يحمل كفّاً يزعم أنها كفّ صاحب

---

(٣) ابن الأثير: الكامل في التاريخ، م ٤ ص ٣٨٨.

(٤) راجع دراستنا: «الزّنج، صُلبان التاريخ الإسلامي»، مجلة «العربي» س ٢١، ع ٢٤٢ (كانون الثاني ١٩٧٩)، ص ١٥٥ ـ ١٦١.

(٥) تكاثف الناس مع عبدالله بن الجارود وبايعوه سراً على إخراج الحجّاج من العراق والكتابة إلى عبدالملك بن مروان بتولية غيره، وذلك لأنه عاد عن الزيادة التي أجازها لهم عبدالملك نفسه وهي مائة مائة في العطاء! وقد أظهروا أمرهم في ربيع الآخر سنة ٧٦هـ وزحفوا على الحجّاج، لكن تغلّب عليهم بعدها وقُتل ابن الجارود بسهم غَرْب واحتُزّ رأسه مع ثمانية عشر رجلاً من وجوه أصحابه (ابن الأثير: م ٤ ص ٣٨١ ـ ٣٨٥). وبناء على هذا فإن تمرد الزّنج الثاني حصل سنة ٧٦هـ، وليس ٧٥هـ كما هو شائع في المراجع، وذلك بسبب وهمٍ مردّه أن ابن الأثير جاء في تاريخه على حادثة تمرد الزّنج هذه ضمن حوادث سنة ٧٥هـ!

(٦) ابن خَلْدون: كتاب العِبَر وديوان المبتدا والخبر المعروف بتاريخ ابن خلدون، م ٣ ص ٩٨.

(٧) المقصود بالزبّالين الذين يزبِّلون الأرض أي يسمّدونها بالزِّبل.

(٨) ابن العِماد: شَذَرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب، ج ٢ ص ١٥٦.

(٩) مؤلف مجهول: العيون والحدائق في أخبار الحقائق، ج ٤، ق ١، ص ٥٧.

(١٠) الذهبي: سِيَر أعلام النبلاء، ج ١٣ ص ١٣٠.

(١١) مؤلف مجهول: ج ٤، ق ١، ص ٢٣.

الزّنج. «ثم أتاه غلامٌ من أصحاب لؤلؤ يـركض على فرس، ومعه رأس الخبيث». «وأمر الموفّق برفع رأس الفاجر على قناة ونصبه بين يديه»[١٢]. ولا يدهشنّ قارىء بأمثال هذين النعتين لقائد ثورة الزّنج: الفاجر، الخبيث. فكل متمرد، وإن كان الحق ملء بُرْديه والعدالة سِرْباله وفيض يديه، هو في نظر السلطة القائمة قمينٌ بكل النعوت ابتـداء من الخيانـة حتى الفجور والإلحاد، لأن «الإيمان» يغدو عندها حَكَراً على السلطان أو أمير المؤمنين، أيّاً كانت سيرته، ومهما كان ممشاه بعيداً عن جادة الإسلام الذي دعـا إلى العلم والعدالـة الاجتماعيـة ومكارم الأخلاق فاعتنقه الملايين.

عودة إلى الرق

عقب مقتل صاحب الزّنج تناثرت الثورة واتّبع الموفّق سياسة الإغراء باذلاً الأمان، فكان من الطبيعي أن يستسلم آلاف الزّنج قـادة ورجالاً بعـد أن سقط قائـدهم العنيد المقـدام. «وانقطعت منهم قطعة زهاء ألف زنجي مالوا نحو البر، فمات أكثرهم عطشاً، فظفر الأعراب بِمَنْ سلم منهم واسترقّوهم»[١٣]! عودة إلى الرِّقّ، هذا مآل الثورة المدحورة التي لم يكن الزمن مؤاتياً لها ولا نصيراً. فمقولة «الظروف الموضوعيـة» لا يمكن تجاوزها بِيُسْر، وإذا حدث ذلك فيكون على نحو مؤقّت ما دامت الثورة في بُحْبوحة من القوة والمنعة واستثمار الظروف السلبية لدى الخصم الذي كانت الحقبة التاريخية في صالحه.

وكان بين المستسلمين أو المأسورين، وقد انتكست ثورة الزّنج، ابنُ صاحبهم، محمد، وكـان لقبه أنكـلاي، ومعناه بالزنجية ابن الملك. وكان هناك أيضاً عليّ بن أبان المهلّبـي، وسليمان بن جامع، وإبراهيم بن جعفر الهمذاني، ونادر الأسود. فحُملوا في الحديد إلى بغداد حيث حُبسوا[١٤]. وذلـك أنه لم يكن مقدّراً لثورة الزّنج، في المنظور التاريخي، أن تنتصر وتتـوطد بشكـل ناجـز، ونمط الإنتاج المهيمن لـذاك العصر «آسيـويّ» إذا شئت أو «إقطاعيّ». ولهـذا فإن مـأخـذ بعض الدارسين على صاحب الزّنج أنه قام لإلغاء الرقّ، ثم إذا به يملّك القادة بين صفوفه كما يَعِدُ الزّنج بذلك، هذا المأخذ قد يكون في غير موضعه عند التدقيق، لأن عليّ بن محمد كان يغترف من مفاهيم عصره المستمدة من نمط الإنتاج السائد، والتي لم يكن لها عموماً أن تذهب إلى حد المطالبة بإلغاء المُلكية نفسها ووضع حد نهائي لعملية الاسترقاق. وخصوصاً أن الإسلام ذاته، والناس قريبو عهد بالدعوة وتاريخها، لم يلغِ الرقّ كلّية وإنما دعا إلى تحسين شروطه على نحو كبير بما يتفق والكرامة البشرية ووجوب صيانتها.

الجدل التاريخي يظل مفتوحاً

ليس هناك من ثورة خارج التاريخ، وعندما أعلنت الثورة الفرنسية على سبيل المثال مبادئها الشهيرة ما كان لهذه المبادىء أن تأخذ طريقها إلى العلن والشيوع والتبنّي في عهد النهضة، لأن شكل الإنتاج النهضويّ لم يكن بعدُ قابلاً لعلاقات إنتاج شرعت في النضج التـدريجي مع صعـود الصناعـة اليدويـة واكتشاف الآلة البخارية ونموّ المدن «البور» وتكاثر سكانها الذين أضحَوْا يُدْعَوْن «البورجوازية». وعندما نجحت الثورة الفرنسية على الإقطاعية صيّرت الطبقة العاملة مع كرور الأيام «عبيداً» لها، مع أنها استعانت بالعمال وانتصرت بفضلهم. لكن لكل طبقة حاكمة عِبْدانها، فكما رافقت القِنانة مرحلة العبودية، وربما الإقطاعية أحياناً، وذلـك إبّان الاقتصـاد القائم على الإنتـاج الزراعي، فإن استثمار الطبقة العاملة هو العلامة الفارقـة في المرحلة البورجوازية التي أقامت مداميكها على هيمنة الإنتاج الصنـاعي وقيـادتـه لفـروع الاقتصـاد. ومـاذا عن المجتمـع الاشتراكي؟ قد يسأل سائل. هل يتوقف الصراع؟ وهل تذوب التناقضات، وهل يُقْفَل الجدل التاريخي؟ هنا يغدو الخطر أدهى ربما، لأن المجتمع قد يتشكل في طبقة شبه واحدة، ولكنه يكـون عُرضـة لتناحر في بُنيته العليـا. وهل أتـاك حـديث الديمقراطية الغائبة في الغالب، والبيروقراطيـة المتحكمة في الرقاب، والخوف من الكلام، والحرية المأمولة التي فرّخت نقيضها! التجربة التاريخية للاشتراكية ما زالت على المدى ابنة البارحة، إذ ما شأن ستين أو سبعين سنة في عمر التجـارب البشرية الفاصلة؟ هذا تفسير وليس تبريراً، ثم نحن لسنا قضاة وإنما أبناء مَعْجَن واحد. أضف إلى ذلك أن التطبيق الاشتراكي عملية شاقة عبقرية، لأنها تتطلب إعادة اكتشاف الماركسية في خصوصيتها ومحليتها. ويبقى الحديث طويلاً وذا شجون، ولكنّ نجمة بعيدة تضيء الأفق وتومىء.

لم تكن ثورة الزّنج حادثاً عابراً في التاريخ الإسلامي،

---

(١٢) الطَّبَري: تاريخ الرُّسُل والملوك المعروف بتاريخ الطَّبَري، ج ٩، ص ٦٥٩ و ٦٦٠.

(١٣) الطبري: ج ٩ ص ٦٦٠ و ٦٦١.

(١٤) ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، ج ٨ ص ٢١٤ ــ ابن خلدون: م ٤ ص ٤٣.

وإنما هي وَفْق ما سرده بعض المؤرخين تنبىء عن خطورة وتُقرن بحركات أخرى جليلة شأن البابكيّة والقرامطة. ولسنا الآن في معرض مناقشة صحة هذا الرأي الصادر عن «مؤلف مجهول» يرجَّح أنه من رجال القرن الخامس الهجري: «وقيل إنه لم يكن في الإسلام حادث أضرّ بالإسلام والمسلمين من ظهور بابك الخُرّمي بتلك المقالة التي تفرّع عنها القرامطة والباطنية إلى اليوم، ومن ظهور الوَرْزَنيني[١٥] المعروف بعلويّ الزّنج، على أنه أيضاً إلى مقالة بابك الخرّمي أسند أمره»[١٦].

بيد أن ثورة الزّنج لم تنطفىء جمرتها الملتهبة تماماً ومن غير رجعة، إذ بعد سنتين من مقتل صاحب الزّنج، أي في شوّال من سنة ٢٧٢هـ، «وفيها تحركت الزّنج بواسط، وصاحوا: أنكلاي، يا منصور»! ويبدو أن النداء المعبّر أحدث القُشعريرة في جسد الموفّق، خصوصاً أنه كان عهد ذاك في واسط. وكان، كما سبق وذكرنا، قد وضع في المُطْبِق، وهو السجن تحت الأرض، ابن صاحب الزّنج وبعض قادة الثورة الكبار المأسورين أو المستسلمين. وأمر الموفّق بقتلهم، فأخرجوا وذُبحوا وطُرحت أبدانهم في البالوعة، وأرسلت رؤوسهم إلى الموفّق بواسط فنصبها هناك. ثم أُخرجت، بأمر من الموفّق، جثث قتلى بغداد من البالوعة، وكانت قد انتفخت وفاحت روائحها وتقشرت منها الجلود، فصُلب اثنان من هؤلاء القواد على الجانب الشرقي من الجسر في بغداد والثلاثة الآخرون على الجانب الغربي[١٧]!

وبعد، فقد عثرنا لدى أبي حيّان على فقرة نُثبتها على شكل خاتمة، متسائلين في الآن نفسه: وهل كان لصاحب الزّنج قبر، وأين مكانه؟ «وقُرِىء على قبر البَصْري العَلَوي صاحب الزّنج:

عليكَ سلامُ اللّهِ يا خيرَ منزلٍ
رحلنا وخلّفناكَ غيرَ ذميمِ
فإنْ تكنِ الأيامُ أحدثْنَ فُرقةً
فمن ذا الذي من رَمْيها بسليمِ»[١٨]

---

(١٥) الوَرْزَنيني نسبة إلى وَرْزَنين، القرية التي أبصر عليّ بن محمد فيها النور، وهي «من أعيان قرى الرَّيّ» (ياقوت: معجم البلدان، م ٥ ص ٣٧١). وهذه القرية الفارسيّة هي التي لجأ إليها جَدُّ عليّ بن محمد لأمه، محمد بن حكيم الأسدي، وهو كوفيّ كان مناصراً لزيد بن عليّ بن الحسين الذي خرج على خلافة هشام بن عبدالملك. فلما أخفق زيد وقُتل، فرّ محمد بن حكيم إلى الرّيّ بفارس والتجأ إلى ورزنين. وهي القرية التي وُلد فيها عليّ بن محمد (صاحب الزّنج بعدها) وبها نشأ أيضاً (الطبري: ج ٩ ص ٤١٠ ــ ابن أبي الحديد: ج ٨ ص ١٢٧). وهناك ألقاب عدة شاعت عن عليّ بن محمد بالإضافة إلى الوَرْزنيني: عَلَويّ البصرة (والطبري يُعَنْون مطلع أخبار ثورة الزّنج لسنة ٢٥٥هـ على النحو التالي: خروج أول علويّ بالبصرة، ج ٩ ص ٤١٠)، والبَصْري العَلَوي (كما جاء عند أبي حيّان التوحيدي: البصائر والذخائر، م ٢، ج ٢ ص ٥٠٥)، وعلويّ الزّنج (كما هو وارد لدى مؤلف مجهول، ج ٤، ق ١، ص ١٤، ٥٨)، وصاحب الزّنج (وهو عنوان ترجمته لدى الصَّفَدي في مخطوطة المتحف البريطاني لكتاب الوافي بالوفيات)، والخبيث (وهو عنوان ترجمته لدى الذهبي، ج ١٣ ص ١٢٩).

(١٦) العيون والحدائق، ج ٤، ق ١، ص ٥٨.

(١٧) ابن الأثير: م ٧ ص ٤٢٠ ــ ابن أبي الحديد: ج ٨ ص ٢١٤ ــ ابن تَغْري بَرْدي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ج ٣ ص ٦٧.

(١٨) أبو حيّان التوحيدي: البصائر والذخائر، م ٢، ج ٢ ص ٥٠٥.

المصادر والمراجع

١ ـ الطَّبري (ت ٣١٠هـ)(*): تاريخ الرُّسُل والملوك المعروف بتاريخ الطبري (١١ جزءاً)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة «ذخائر العرب» (٣٠)، دار المعارف بمصر ٦٠ ـ ١٩٦٩، ١٩٧٧.

٢ ـ حمزة بن الحسن الأصبهاني (ت ٣٦٠هـ): التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق: محمد أسعد طلس، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٦٨.

٣ ـ أبو حيّان التوحيدي (ت ٤١٤هـ): البصائر والذخائر (مجلدان)، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشاء، دمشق ١٩٦٤، ١٩٦٦.

٤ ـ مؤلف مجهول (من القرن الخامس الهجري (؟)): العيون والحدائق في أخبار الحقائق، ج ٤ (٢٥٦ ـ ٣٥٠هـ)، قسمان، تحقيق: عمر السّعيدي، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣.

٥ ـ ياقوت (ت ٦٢٦هـ): معجم البلدان (٥ مجلدات)، دار إحياء التراث العربي، بيروت (؟).

٦ ـ ابن الأثير ؛(ت ٦٣٠هـ): الكامل في التاريخ (١٣ مجلداً)، دار صادر ـ دار بيروت ١٩٦٥ ـ ١٩٦٧.

٧ ـ ابن أبي الحديد (ت ٦٥٥هـ): شرح نهج البلاغة (٢٠ جزءاً)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٤.

٨ ـ الذهبي (ت ٧٤٨هـ): سِيَر أعلام النبلاء (١٧ جزءاً حتى تاريخه)، أشرف على تحقيقه: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨١ ـ ١٩٨٣.

٩ ـ الصَّفَدي (ت ٧٦٤هـ): الوافي بالوفيات، ترجمة «صاحب الزَّنج»، مخطوطة المتحف البريطاني (British Museum, Or. 6587) ورقة ١٤٠ (ب) ـ ١٤٣ (ب).

١٠ ـ ابن خَلْدون (ت ٨٠٨هـ): كتاب العِبَر وديوان المبتدأ والخبر المعروف بتاريخ ابن خلدون (٧ مجلدات)، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٥٦ ـ ١٩٥٩.

١١ ـ ابن تَغْري بَرْدي (ت ٨٧٤هـ): النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة (١٦ جزءاً)، سلسلة «تراثنا»، المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣ ـ ١٩٧٢.

١٢ ـ ابن العِماد (ت ١٠٨٩هـ): شَذَرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب (٨ أجزاء)، مكتبة القُدسي، القاهرة ١٣٥٠هـ.

١٣ ـ أحمد عُلَبي: الإسلام والمنهج التاريخي، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٥.

١٤ ـ أحمد عُلَبي: «الزنج، صُلبان التاريخ الإسلامي»، مجلة «العربي» س ٢١، ع ٢٤٢ (كانون الثاني ١٩٧٩)، ص ١٥٥ ـ ١٦١(**).

(*) لم نأخذ في ترتيب المصادر لفصول هذا الكتاب بالنَّسَق الأبجديّ المعمول به عادة، وإنما آثرنا ترتيبها وَفْقَ الأقدميّة الزمنية لما في ذلك من فائدة علمية وعملية.

(**) فصل من كتاب «ثورة العبيد في الإسلام» الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب.

لي من الحقل العصافير

محمود علي السعيد

ليس لي بابٌ لأوصد قفله
ليس لي قبعةٌ أو معطفٌ
أو مدفأة
ربطةٌ للعنق من فوق القميص
خنجرٌ للطعن أو للإرتزاقْ
ليس لي من ساعد يشّتدُ
وقت الانطلاقْ
مخلب أنشبُ في الصدر المعشق
وشوشاتٌ من بصيص
مرتع فوق الجبلْ
نجمةٌ أو باقةٌ أو مجمرة
ليس لي وجهٌ جميلْ
وبساطٌ من حريرْ
ليس لي المجذافُ يفلحُ
جسد البحر الورقْ
ولجامٌ يمسك الخيلَ
إذا شط المزارْ
غير أني
لي من الجرأة قنديلُ الإضاءة
ومن الحقل العصافيرُ
المجنحةُ
الهواءُ الطلقُ
ومن الجهات يسارها الدمويّ
(والحرية الحمراء
بكل يد مضرجة)
من تضاريس المدينة
ألصق الطبقات أرضاً
لي من تقاسيم الجماهير البسيطة



صرخة العمالِ
تصبغ ساعد الآلات بالعبقِ
الجميلْ
وقتما يجتز سيف العشقِ
سنبلة الجديلة
وتجنّ الشمس في وجه الغسقْ
دميَ احترقْ
لي من الوطن الجليلْ
(من أين تبتدىء القصيدة. . .؟) [1]
صاح رقمٌ
طارت الطلقةُ من أضلاعهِ
وفشت تجاعيدُ الهضابِ
مسيرةَ الأشجارِ
وانتفض الورقْ
دميَ احترقْ
الأفق رصّ على الجهاتِ
الخمس
ألهبَ مقلةَ الوديانِ
فارتجفت سواقي القمحِ
تقتنص المسافةْ
الأفق ضاقَ
ولم تزل عيناي تقذفُ
جمرةَ الآتي جواداً
خاض في مستنقع الكلماتِ
فانتعش الأرقْ
دميَ احترقْ

---

(١) عنوان مجموعة للصديق الشاعر مصطفى خضر.

وأنا أمجّد خضرة الزيتونِ
في حيفا
أجنّ على الشواطىء موجةً
لا تقبلُ الربانَ
يستعصي على أمواجها
لا تقبل السفنَ العقيمةَ
تشرع الطلقاتِ
في وجه الغرقْ
دميَ احترقْ
وتمر قافلةٌ من النفط المعتّق
ترفع بيرق التحريرِ
أصرخُ
يا جنودَ اللـهِ
أمسك قبلةَ الفقراء وحدي
لا أريد الله في نفطٍ
له وجهان
وجه ينقش الدولارَ
وجه تستقيم النقطةُ السوداءُ
في قرآنهِ
لا أريد الرقص ثورياً
على حبلٍ
له وجهان أيضاً
واحد يتقن كيف يمشي
اللـهُ فوق الماء
باسم حقيبة الفقراءُ
آخر يُسقط
في إناء الطبخ أحجاراً

فتشتعل الدماءُ
لا أريد الله نفطياً ولا . . .
لا أريد الله إن كان التملقُ
ـ واجهات الثورة الحمراء ـ
ثورياً
لا أريد الله إلّا الله
صاحبَ موقف أحدٍ
يساراً في حقول النفطِ
أقبلهُ
يساراً في حقول الرفضِ
أعشقهُ
يساراً إذا ما ضجت الجبهاتُ
بالأسلاكِ
وانتفض المرابي
لا أريد الله إلّا الله
في وطني
يساريا يسارياً يسارياً

• • •

دميَ احترقْ
الرفض شيمتي الجديدةُ
أضعف الايمانِ
وقفتي الجديدةُ
أضعف الايمان
صرختي التي
قد لا تساوي قطرة
من حبر هذا العصر

تجتاح الورقْ
دميَ احترقْ
من ذا يرى فيكم من الأخطاءِ
واحدةً
فله اليدُ
من ذا يرى فيكم من الأخطاءِ
ثانيةً
فله الغدُ
من ذا يرى فيكم من الأخطاء
ثالثةً
فله التمردُ
والجنوح إلى جنونِ
الطلقة الخضراء
لا شوقاً إلى القتل الذي
يجتاح سفر اللـهِ
في أبنائهِ
عشقاً إلى الحريةِ
الحمراء
(بكل يد مضرجةٍ)
ليزدهر الوطنْ
يكفي من الجمراتِ في المقل
الشجنْ
دميَ احترقْ
وأنا أمجّد خضرة الزيتونِ
في حيفا
وأنتظرُ الألقْ
دميَ احترقْ



قراءة نقدية في

معجم «مقاييس اللغة» لابن فارس

سماح إدريس

— I —

مصادِرُ تَرْجَمَةِ المؤلِّفِ وأَخْبَارِهِ

وَفِيَاتُ الأعيان لابن خَلِّكان (ج ١/ ص ١١٨)؛ **إنباه الرُّواة** للقِفطِيِّ (ج ١/ ص ٨٦)؛ **بُغْيَةُ الوعاة** للسُّيوطيِّ (ص ١٤٦ من طبعة القَاهِرَة)؛ **نُزْهَةُ الأَلِبَّا** لابنِ الأنبارِيِّ (ص ٣٩٢)؛ **يتيمَةُ الدَّهْرِ** للثَّعالِبي (ج ٣/ ص ٢١٤)؛ **زهر الآداب** لياقوت (ج ٣/ ص ١٠٠)؛ **معجم الأدباء** (ج ٤/ ص ٨٠) و**الوافي بالوَفيَات** (ج ٧/ ص ٢٧٨).

نُبْذَة عن المُؤَلِّف:

هو أبو الحُسَيْن أحمد بن فارِس بن زَكَرِيَّا بن مُحَمَّد بن حَبِيب الرَّازِي، لمْ تُعَيِّنْ كُتُبُ التَّراجِمِ تَاريخاً لِولادَتِهِ.. كما اخْتَلَفَ الرُّواةُ في موطِنِهِ، والسَّبَبُ في ذلك كَثْرَةُ تنقُّلاتِهِ في البلادِ ساعِياً لِلْعِلْمِ الأمرُ الذي أكسبَهُ جملةً من الأنسابِ غيرَ نِسْبَتِهِ المشهورَةِ إلى مدينَةِ الرَّيِّ[1].

لكنَّ المقامَ استَقرَّ به في مُعْظَمِ الأحيانِ بمدينة همذان[2]. وقد تَتَلْمَذَ له في أثناء إقامَتِهِ الطَّويلة بهَمَذان أديبُها المَعْرُوف بديعُ الزَّمانِ الهمذانِي صاحبُ المقامات.

ولمَّا اشتُهِرَ أَمْرُهُ بهمذان، استُدْعِيَ مِنها إلى بلاط آل بويه، بمدينَةِ الرَّيِّ لِيَقْرَأَ عَلَيْهِ أبو طالِب بن فخر الدولة علي. وهناك تَعَرَّفَ إلى الصَّاحِب بن عَبَّاد[3] الذي أَخَذَ عَنْهُ الأَدَبَ.

أَخَذَ ابنُ فارِس عن أَبِيهِ، وكانَ هذا فقيهاً شافِعِيًّا لُغَوِيًّا. من أَهَمِّ ما أَخَذَهُ عنه روايَتُهُ لكتابِ **إصلاحِ المنطِقِ** لابن السِّكِّيتِ[4]. كما قَرَأَ على علي بن إبراهيم بن سلمة القطان وأكثَرَ من الرِّوايَةِ عنه في كتابِهِ **الصَّاحِبي**، وعَنْهُ أَخَذَ كتاب **العَيْنِ** المنسُوبِ إلى الخليل[5].. واشتَغَلَ على أبي الحسن علي بن عبدالعزيز صاحب أبي عُبَيْد القاسِم بن سلام، وعنه روى كتابَيْ أبي عُبَيْد: **غريب الحديث** و**مُصَنَّف الغريب**[6].

وكما اختَلَفَ الرُّواةِ في موطِنِهِ ونِسْبَتِهِ وتارِيخِ وِلَادَتِهِ، اختَلَفوا في تارِيخِ وفاتِهِ. فابنُ خلِّكانَ ذَكَرَ أَنَّه تُوُفِّيَ سنة ٣٩٠هـ

(١) يذكرُ القفطي أنَّهم «اختَلَفوا في موطنِهِ، فَقِيلَ كانَ من قَزْوين. ولا يصحُّ ذلك، وإنَّما قالُوهُ لأنَّهُ كانَ يتكلَّمُ بكلامِ القَزَاونَة». (**إنباه الرواة** ج ١/ ص ٨٦). أما ياقوت فيُكسِبُهُ نِسْبَتَيْنِ أخريين هما «الزَّهراوي» و«الأستاذ خرزي».

(٢) **وفيات الأعيان** (ج ١/ ص ١١٩)؛ و**اليتيمة** (ج ٣/ ص ٢١٥).

(٣) هو أبو القاسم إسماعيل بن عَبَّاد. سُمِّيَ بالصَّاحِبِ لأنَّهُ كان يصحبُ أبا الفَضْلِ ابن العميدِ. تولَّى وزارة مؤيَّد الدولة أبي منصور بويه.

(٤) مُقدمة **معجم المقاييس** (ج ١/ ص ٥).

(٥) **المصدر السابق**، ص ٣.

(٦) **المصدر السابق**، ص ٤. ولم أقع إلا على كتابِ غريبِ الحديث.

«وقيل إنَّهُ تُوفِّيَ في صفر سنة ٣٧٥، والأوَّل أشهر»[٧]. والقفطي يُؤكِّدُ وفاتَهُ سنة ٣٩٥هـ. إلا أنَّ أكثرَ كُتُبِ التَّراجِمِ تُحدِّدُ التاريخَ الأخير زمن وفاته.

من مؤلَّفاتِهِ: **الإتباعُ والمزاوجَة**[٨]؛ **حِلْيَةُ الفُقَهاءِ**[٩]؛ **الصَّاحبي في فِقهِ اللُّغةِ**[١٠]؛ **كتابُ الثلاثة**[١١]؛ **مُتخَيَّرُ الألفاظ**[١٢]؛ **المذكَّرُ والمُؤنَّثُ**[١٣]؛ **مُجمَلُ اللُّغةِ**[١٤]؛ **ذَمُّ الخطأ في الشِّعْر**[١٥]؛ **مَقالَةٌ في أَسْماءِ أَعْضاءِ الإِنْسانِ**[١٦]؛ **رَسائِلُ في النَّحْوِ واللُّغة**[١٧]؛ و**مُعْجَمُ مَقاييس اللُّغَةِ**[١٨] موضوعُ هذا البحث.

— II —

مَصادِرُ الكِتاب

«إنَّ لِلُغَةِ العَرَبِ مَقاييسَ صَحيحَةً وأُصولاً تَتَفرَّعُ مِنْها فُروعٌ. وَقَدْ أَلَّفَ النَّاسُ في جوامِعِ اللُّغَةِ ما أَلَّفوا، وَلَمْ يُعْرِبُوا في شيءٍ من ذلكَ عن مِقْياسٍ مِنْ تِلْكَ المقاييس، ولا أَصْلٍ من الأُصول..»[١٩] ابنُ فارس كانَ صاحِبَ المُعْجَمِ العَرَبيِّ الوحيد الذي اتَّبَعَ مَنْهَجَ رَدِّ الكَلِمِ في العَرَبِيَّةِ إلى أُصولٍ ثابِتَةٍ مُعْتَمِداً في سبيلِ ذلك على الكُتُبِ الجامِعَة. «أعلى» هذه الكتبِ «وأشْهَرُها» كتابُ الخليل بن أحمد المُسَمَّى كتاب **العَيْن**. ومنها كتابا أبي عُبَيْد القاسِمِ بن سَلاَّم **غريب الحديث**[٢٠]، و**مُصَنَّف الغريب**، وكتاب **إصلاح المنطق**[٢١] لابن السكِّيت و**الجَمْهَرَة**[٢٢] لابن دُرَيْد..

هذه الكُتُبُ الخَمْسَةُ «مُعْتَمَدُنا» يقول صاحب المقاييس، وما بَعْدَها «فَمَحْمُولٌ عَلَيْها وراجِعٌ إلَيْها حَتَّى إذا وَقَعَ الشيْءُ النَّادِرُ، نَصَصْناهُ إلى قائِلِهِ..»[٢٣].

— III —

تَـرتيبُـهُ

سَلَكَ ابنُ فارس في ترتيبِ موادِ المُعْجَمِ مَسْلَكاً فَريداً: فَهُوَ لم يُرَتِّبْها على أَوائِلِ الحُرُوفِ وتقليباتِها كما صَنَعَ ابنُ دُرَيْد في **الجَمْهَرَة**، ولم يُرِدْها على أَبْوابِ أَواخِرِ الكلمات كما فَعَلَ ابنُ منظورٍ والفيروزابادِيُّ في مُعْجَمَيْهِمَا، ولم يُنَسِّقْها على أوائِلِ الحروفِ فَحَسْب على نحوِ ما نَهَجَ الفيومي في **المِصْباحِ المُنير**، والزَّمخشري في **أساسِ البَلاغَةِ**[٢٤]. بل التَزَمَ النِّظامَيْنِ التَّالِيَيْنِ:

١ ـ النِّظامَ الهِجائِيَّ، وبموجِبِهِ قَسَّمَ المَوادَ اللُّغَوِيَّةَ إلى كُتُبٍ تَبْدَأُ بِكِتابِ الهَمْزَةِ وَتَنْتَهي بِكِتابِ الياء.

٢ ـ النِّظامَ التَّبويبيَّ: فَكُلُّ كِتابٍ في أبوابٍ ثلاثة أَوَّلُها بابُ الثُّنائِيِّ (المضاعَف والمُطابق)، وثانيها بابُ الثُّلاثِيِّ، وَثالِثُها «بابُ ما جاءَ على أَكْثَرَ من ثَلاثَةِ أَحْرُفٍ أَصلِيَّةٍ».

بالنِّسْبَةِ للبابَيْنِ الأَوَّلَيْن، يبدأ ابنُ فارس بَعْدَ الحَرْفِ الأَوَّلِ بالحَرْفِ الذي يَليهِ هجائِيًّا. ولكن في بابِ الثُّلاثِي من التَّاءِ، مَثَلاً، لا يذكُرُ التَّاءَ والهَمْزَةَ وَمَا يُثَلِّثُهُما أَوَّلاً، بَلْ يُؤَخِّرُ هذا إلى

---

(٧) **وفيات الأعيان** ـ المصدر السَّابق.

(٨) الإتباعُ والمزاوَجَة. تحرير ر. برونوف غيسن، توبلمان (سنة ١٩٠٦).

(٩) **حِلْيَةُ الفُقَهاء**. تحقيق عبدالله بن عبدالمحسن التركي. بيروت، الشركة المتحدة للتوزيع.

(١٠) **الصَّاحِبي في فقهِ اللُّغَةِ وسُنَنِ العَرَبِ في كلامِها**. حَقَّقَهُ وقَدَّمَ له مُصطفى الشويمي. بيروت (مؤسسة بدران ١٩٦٣)، وقبلها نُشِرَ في القاهِرَة (المكتبة السلفية ١٩١٠).

(١١) **كتاب الثلاثة**. حَقَّقَهُ وقَدَّمَ له وعَلَّقَ عليه رمضان عبدالتوَّاب. ط. ١: القاهرة ١٩٧١، عن دار الكتاب العربي.

(١٢) **مُتَخَيَّرُ الألفاظ**. حققه وقَدَّمَ له هِلال ناجي. الرِّباط، المكتب الدَّائم لتنسيقِ التَّعريبِ في الوَطَنِ العَرَبي.

(١٣) **المذكَّرُ والمؤنَّث**. حَقَّقَهُ وقَدَّمَ له وعَلَّقَ عليه رمضان عبدالتَّواب. ط. ١: القاهرة ١٩٦٩.

(١٤) **مُجْمَلُ اللُّغَةِ**. تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد. ط. ١: القاهرة، مطبعة السَّعادة ١٩٤٧.

(١٥) **ذَمُّ الخطأ في الشِّعْر**. مكتبة المقدسي ١٣٤٩هـ.

(١٦) **مقالَةٌ في أَسْماءِ أعضاءِ الإِنْسانِ**. تحقيق فَيْصَل دَبْدوب. ١٩٦٧.

(١٧) **رسائل في النَّحو واللُّغة**. حَقَّقَها وشَرَحَها وعَلَّقَ عليها مصطفى جواد ويوسف يعقوب مسكوني. بغداد، وزارة الثَّقافة والإعلام.

(١٨) **مُعْجَم مقاييس اللُّغة**. تحقيق وضبط عبدالسلام مُحَمَّد هارون. الطَّبعة الأولى. القاهرة، دار إحياء الكُتُبِ العَرَبِيَّة (١٣٦٦هـ ـ ١٣٧١هـ) وهو في سِتَّةِ أجزاء.

(١٩) **المقاييس** (ج ١ / ص ٣).

(٢٠) **غريب الحديث**. تحت مُراقَبَة محمد عبدالمُفيد خان. ط. ١: حَيْدَرآباد الدُّكن. دائرة المعارف العثمانية (١٩٦٤ ـ ١٩٦٦) وهو في ثلاثة أجزاء.

(٢١) **إصلاح المَنْطِق**. شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسَّلام مُحَمَّد هارون. القاهرة، دار المعارف (١٩٤٩).

(٢٢) **جَمْهَرَةُ اللُّغَةِ**. ط. ١: حَيْدَرآباد الدُّكن. مطبعة مَجْلِس دائرة المعارف (١٣٤٤ ـ ١٣٤٥هـ) وهو في ثلاثة أجزاء.

(٢٣) المقاييس (ج ١ / ص ٥).

(٢٤) راجِعْ ما كَتَبَهُ مُحَقِّق الكِتاب عبدالسَّلام محمد هارون في موضوع التَّرتيبِ (ص ٤٢ ـ ٤٤ من المُقَدِّمَة).

أَوَاخِرِ الأَبْوَابِ، فَيَبْدَأُ ببابِ التَّاءِ والجيمِ وما يُثَلِّثُهُما. ويرى المحقِّقُ أنَّ السَّبَبَ في ذلك يَعُودُ إلى «أنَّ أَقْرَبَ ما يَلِي التَّاءَ من الحُروفِ في الموادِ المُسْتَعْمَلَةِ هو الجيم».. ثم باب التَّاء والحاء وما يُثَلِّثُهُما، وهَكَذا إلى أن يَنْتَهِي من الحروف، ثُمَّ يَعُودُ أَدْرَاجَهُ إلى التَّاءِ والهَمْزَةِ وما يُثَلِّثُهُما!

أما بالنِّسْبَةِ لِلْبَابِ الثالِثِ، فإنَّ المؤلِّفَ لم يَتَّبِعِ التقسيمَ الواضِحَ الذي حَدَّدَهُ في حَرْفِ الباءِ من هذا الباب حَيْثُ وجدناه يُقَسِّمُ الموادَ في ثلاثَةِ أَقْسامٍ هي المَنْحُوتُ، والمَوْضُوعُ وَضْعاً، و«ما يزيدُونَ فيهِ حَرْفاً لمعنًى يُرِيدُونَهُ من مُبَالَغَةٍ». ففي بَقِيَّةِ الحروف ـ الكُتُبِ، نَرَاهُ يَمْزِجُ بين الأقسامِ جميعها.

سَأُحَاوِلُ في بحثي أن أَتَتَبَّعَ بَعْضَ مقاييس العَرَبِيَّةِ عند ابن فارس، باحِثاً عن مواطِنِ قُوَّتِها وضَعْفِهَا من خِلالِ دراسةِ بعض الجُذُورِ: فأَتَنَاوَلُ نَماذِجَ مِنْهَا مِمَّا أَنْكَرَ المؤلِّفُ وُجودَ أصلٍ لها، وأُخرى مِمَّا رَدَّه إلى أصلٍ واحدٍ (وهي الأكثرُ)، فأَصلَيْن، فثلاثة، وهكذا. وأَبْدَأُ بالجذرِ «الذي لا أَصْلَ له».

— IV —

(علش)[٢٥] :

هذا الجذر ـ يقول ابنُ فارس ـ «لَيْسَ بشيءٍ.. على أنَّهم يقولون إنَّ العِلَّوْش: الذِّئْبُ. وَلَيْس قِياسُهُ [صحيحاً] لأنَّ الشِّينَ لا تكونُ بَعْدَ اللاَّم».

والباحِثُ يتثَبَّتُ من عَدَمِ وجودِ لفظةٍ غيرِ العِلَّوْش عند رجوعِهِ إلى اللِّسانِ.. بل إنَّ الفيروزابادي يُغفلُ ذِكْرَ الجذر في أَسَاسِهِ.. ولكن، من جِهَةٍ أُخْرَى، نقعُ على كلمتين تكونُ فيهما الشِّينُ بعدَ اللاَّم، هي لَشْلاش أي خفيف[٢٦]، و«شَلْشَل»[٢٧]. أي قَطْر [الماءَ].

إلاَّ أنَّ إيجادَكَ لكلمةٍ أُخرى أو لكلمتَيْن لا يعني أنَّ جَذْرَ هذه الكلمات صارَ ذا أَصْلٍ. فَجَذْر (عقو) تُشْتَقُّ منه كلمات ستّ، جميعُهَا «لا تَنْقاسُ وَلَيْس يَجْمَعُها أَصْلٌ»[٢٨].

زِدْ على ذلك أنَّ ابنَ فارِس كثيراً ما يُشكِّكُ في صِحَّةِ الكلمةِ الوارِدَةِ في جَذْرٍ لا أصلَ له[٢٩]، أو قَدْ يَنْسِبُهَا إلى القلبِ تارةً[٣٠]، والإبدالِ تارةً أُخرى[٣١].

— V —

الأَصْلُ الواحِدُ

(حــــل)[٣٢] :

مِنْ أَلْطَفِ ما ذكر ابن فارس في مُعْجَمِهِ رَدُّ فروعِ هذا الجَذْرِ إلى أصلٍ واحِدٍ هو «فَتْحُ الشَيْءِ، لا يَشِذُّ عنه شَيْءٌ». فَحَلُّ العُقْدَةِ من هذا الباب كما هُوَ واضِحٌ؛ والحلالُ ضِدُّ الحرام «كَأَنَّهُ من حَلَلْتَ الشيْءَ إذا أَبَحْتَه وأَوْسَعْتَهُ لأمْرٍ ما».

ـ حَلَّ: نَزَلَ، فالمُسَافِرُ «يَشُدُّ ويَعْقِدُ، فإذا نَزَلَ حَلَّ». هذا القول أَجِدُهُ مقبولاً ومن غيرِ التَعَسُّفِ تَبَنِّيهِ، خاصةً إذا عَلِمْنَا أنَّ مَتَاعَ الرَّحْلِ يُسَمَّى حِلالاً.

ـ حَلِيلُ المَرْأَةِ: بَعْلُهَا، وحَلِيلَةُ المَرْءِ: زَوْجُهُ. وسُمِّيَا بذلِكَ لأنَّ «كُلَّ واحِدٍ مِنْهُمَا يَحِلُّ عِنْدَ صاحِبِهِ (...) ويُقَالُ: سُمِّيَت الزَّوْجَةُ حَلِيلَةً لأنَّ كُلَّ واحدٍ مِنْهُمَا يَحِلُّ إزارَ الآخَرِ». وهو قَوْلٌ طَرِيفٌ ويمكِنُنا أَنْ نزيدَ فَنَقُولَ: إنهما سُمِّيَا بذلك لأنَّ كُلاًّ مِنْهُمَا يَفْتَحُ عَقْلَهُ وَقَلْبَهُ للآخرِ فَيَبُثُّهُ هُمُومَهُ وأَفْراحَهُ[٣٣].

ـ الحُلَّةُ: «لا تَكُونُ إلاَّ ثَوْبَيْن، ومُمْكِنٌ أن يُحْمَلَ على

---

(٢٥) المقاييس (ج ٤/ ص ٧٧).

(٢٦) راجع اللِّسان، مادة (علش).. فالأزهري يُعَارِض الخليل (الذي نفى وقوعَ الشين بعد اللام) ويَنْقُلُ عن ابنِ الأعرابي لفظ اللَّشْلاش.

(٢٧) الصحاح. مادة شَلْشَل.

(٢٨) المقاييس ج ٤/ ص ٧٧). والكلمات الستُّ هي: العَقْوَة (ما حَوْلَ الدَّار)؛ العِقْيُ (ما يخرُجُ من بطنِ الصَّبِيِّ حينَ يولَدُ)؛ العِقْيانِ (ذَهَبٌ ينْبُتُ نباتاً)؛ الاعتقاءُ (الحَفْرُ في جوانِبِ البِئْرِ)؛ عَقَّى الطَّائِرُ (ارتفَعَ في طيرانِهِ)؛ أعقى الشَّيْءُ (اشتدَّت مرارَتُهُ).

(٢٩) راجع ما قاله في جذر (عثل): «ذكروا فيه كَلِمَةً إنْ صحَّتْ» (المقاييس، ج ٤/ ص ٢٢٩).

(٣٠) راجع جذر (دير). يقول «أظُنُّه مُنْقَلِباً عن الواو من الدَّارِ والدُّور».

(٣١) راجع جذر (دحن): فهو مُبْدَلٌ من (دَحِلٌ) أي العظيمُ البطن (المقاييس ج ٢/ ص ٣٣٣). راجع كذلك جذر (دشأ): فالمَطَرُ الدِّشْئِيُّ أَصلُهُ دَفَئِيٌّ (المصدر السابق، ص ٣٢٨).

(٣٢) المقاييس، ج ٢، ص ٢٠.

(٣٣) بالطَّبع هناك تأويلٌ آخر، هو أنَّ الواحِدَ منهما يُحالُّ صاحِبَهُ أي ينزِلَ عِنْدَهُ وهذا الرأيُ (الثاني) هو أمثلُ ـ على أي حالٍ ـ من رأيٍ ثالث مفاده أنهما من الحَلالِ أي أنَّه يَحِلُّ لها وتَحِلُّ له (راجع المناقشة التي أوردها اللِّسان في مادة (حلل) بصَدَدِ هذا الموضوع).

الباب فَيُقالُ لَمّا كانا اثنين، كانَتْ فيهِمَا فُرْجَةٌ . . » وقد أَكَّدَ اليَمامِيُّ على هذا المعنى، وكذلك قالَ أبو عُبَيْد[٣٤] ومهما كانَ الأمر، فإنَّ صاحِبَ المقاييس لا يجزم في أن يكونَ معنى الحُلَّةِ من الفَتْحِ ، بل يورده من بابِ الإمْكَانِ.

ــ الحُلاحِلُ: السَّيِّدُ. وهذا إدْرَاجٌ مُبْدِعٌ ــ في ظَنِّي. فالكريمُ هو الذي يَبْسط كَفَّهُ للسَّائِلِ والمُحْتَاجِ ، عَكْسَ البخيل[٣٥].

ــ الإحليلُ: «مُخْرَجُ البَوْلِ ، ومخرَجُ اللَّبَنِ من الضَّرْعِ ». والموافَقَةُ واضِحَة.

ــ «تَحَلْحَلَ عن مَكانِهِ: زال». وفي اللِّسان: تَحَرَّكَ وَذَهَبَ». ورُبَّما قَصَدَ المؤلِّف إلى القول إنَّ المرءَ عندما يَتَحَلْحَلُ فإنَّه لا يَنْشَدُّ إلى مكانِهِ أو يَتَشَبَّثُ بِهِ.

ــ «الحِلَّةُ: الحيُّ النزولُ من العرب». وفي اللِّسانِ: «جَمَاعَةُ بيوتِ النَّاسِ لأنَّها تُحَلُّ ». سُمِّيَ بذلك «على الأَرْجَح » في ظَنِّ ابن فارس لأنَّ هذا الحيَّ (أو تلك البيوتُ) تَشْهَدُ حَلَّ القَوْمِ لأمتِعَتِهِم[٣٦].

ــ الحُلاَّنُ: «الجَدْيُ يُشَقُّ له عن بَطْنِ أُمِّهِ». ونَحْنُ نَلْمَحُ معنى الأَصْلِ في هذا اللَّفظ.

ــ «حَلَّ الدَّيْنُ: وَجَبَ». ورُبَّما قَصَدَ المُؤلِّفُ القول إنَّ المَهْرَ أو الدَّيْنَ إنْ حَلاَّ، فقد تَوَجَّبَ على المُستَدِين (أو طالِبِ الزَّواجِ) حَلُّ كيسِهِ للدَّفْعِ !

ــ الحِلال: «مَرْكَبٌ من مراكِبِ النِّساءِ»[٣٧]. ويُمْكِنُ حَمْلُ هذا ــ في ظَنِّي ــ على الباب بالقَوْلِ إنَّ المَرْكَبَ يَشُقُّ دَرْبَهُ، كما يَشُقُّ الحُلاَّنُ بَطْنَ أُمِّهِ في تَصاعُدِهِ نَحْوَ الحَياةِ!. . ويأتي في سِياقِ المعنى ذاتِهِ لَفْظُ «حِلَّة» في قَوْلِكَ: «كان حِلَّةَ الغَوْرِ، أي قَصْدَهُ».

هذا سَرْدٌ لِأَهَمِّ ما أورده ابنُ فارس من ألفاظ تحمِل جذر (حل). . ويُمْكِنُ أنْ نُضِيفَ لفظَ «المُحِلّ» أي الذي يَحِلُّ لنا قِتالُهُ[٣٨]، والمَحَلُّ أي الدُّكَّانُ الذي يَفْتَحُهُ صاحِبُهُ كُلَّ صَباح[٣٩]، و «حِلَّ عَنِّي» في عامِّيَّتِنا والمُرادِفة لـ «فِكَّ عَنِّي» والمعنى: لا تُضَيِّقْ عليَّ بل اتركِ لي منفَتَحاً أو مُتَنَفَّساً، أو دَعْنِي في طريقي.

ولكن ماذا لو رجعنا إلى اللِّسانِ وَوَجَدْنَا أنَّ المَحَلَّ تعني الآخِرَةَ كذلك؟ فماذا يَحِلُّ الإنسانُ عندما يَصِلُ إلى حياتِهِ الأُخرى، علماً بأنَّهُ لا يَأْخُذُ مَعَهُ شيئاً من مَتَاعِ الدُّنيا؟ في هذه الحالِ، إمَّا أن نَتَجَوَّزَ فنقول إنَّ المَحَلَّ، في الأصلِ، هو المكانُ الذي تحلُّ فيه أمتِعَتَك، ثُمَّ صارت الآخِرَةُ مَحَلاًّ (على سبيلِ المجاز). . وإمَّا أن نَدَّعِي لجذر (حل) أصلاً ثانياً هو النُّزولُ. عندها، قد نَضَعُ تحتَ الأَصْلِ الثاني الكلماتِ التَّالِيَةِ: حِلَّةٌ؛ حَلَّ حَلِيلَة بمعنى الزَّوْجِ أو الجارة، مَحَلُّه أي منزِلُ القومِ (أو البَلْدَة)؛ ومِحْلال (الأَرْضُ الجَيِّدَةُ لِمَحَلِّ النَّاسِ).

(ركن)[٤٠]:

«أَصْلٌ واحِدٌ يدلُّ على القُوَّة». والواقِعُ أنَّ الألفاظ التي سَرَدَها صاحِب المقاييس تَتَّفِقُ وهذا الأصلَ[٤١]. وبرجوعي إلى اللِّسان وَجَدْتُ الأَرْكُون، وهُوَ العظيمُ من الدَّهاقينِ، أو هو رئيسُ القَرْيَةِ «لأنَّ أَهْلَهَا يَرْكَنُونَ إليه أي يسكنون ويميلُونَ. . ».

لكنَّ اللِّسان، من جهةٍ ثانية، ومعه القاموسُ المُحِيط، يوردانِ لفظاً مَعْنَاهُ مُغايِرٌ للقُوَّةِ مُغَايَرَةً شَدِيدَةً. . فالرُّكْنُ هُوَ. الفَأْرُ، بل «وَيُسَمَّى رُكَيْناً على لفظِ التصغير!»[٤٢].

(ركد)[٤٣]:

«أَصْلٌ يَدلُّ على السُّكُون». ويُقِرُّ ابن فارس بوجودِ شاذٍّ عن الأَصْلِ إنْ صَحَّ (هذا الشَّاذُّ) في قَوْلِهِم: تَرَاكَدَ

---

(٣٤) قال اليماميُّ: الحُلَّةُ كُلُّ ثَوْبٍ جَيِّدٍ جديدٍ تَلْبَسُهُ (. . .) ولا يكونُ إلا ذا ثَوْبَيْنِ (. . .)» (اللسان، مادة حلل) كما ورد قول أبي عبيدٍ.

(٣٥) نقول في عامِّيتنا عن البخيل: «كامِشٌ» يَدَهُ.

(٣٦) اكتفينا بإيراد رأي ابن فارس في هذا اللفظ. . ولنا تَعْلِيقٌ عليه لاحقاً.

(٣٧) الجديرُ بالذِّكر أنَّ المؤلِّف ذكر سابقاً معنى آخَرَ للحِلال هو مَتاعُ الرَّحْلِ ، وقد أوردناه.

(٣٨) راجع مادة (حلل) في اللسان. . وبناءً على أصل ابن فارس، يكون المُحِلُّ المُباحُ (أو الموسَّع) لنا قِتالُهُ.

(٣٩) من الجائزِ كذلك أن يكونَ المَحَلُّ موضِعَ ما ينزِلُ من البضائعِ أو من يقصِدُ من القوم.

(٤٠) المقاييس (ج ٢/ ص ٤٣٠).

(٤١) الألفاظ هي: رُكْنُ الشيءِ (جانِبُهُ الأَقْوى)؛ رَكَنَ إليه (سَكَنَ إليهِ وَثَبَتَ عِنْدَهُ)؛ رَكِين (أي وَقُورٌ ثابِتٌ)؛ المِرْكَنُ (الإجَّانَةُ)؛ ناقَةٌ مركَنَةُ الضَّرْعِ أي منتفختُهُ.

(٤٢) اللِّسان، مادة (ركن).

(٤٣) المقاييس (ج ٢/ ص ٤٣٣).

الجواري[٤٤]. . لكنّ الفيروزابادي يوردُ شاذاً آخَرَ هو الرُّكودُ، وهي النّاقةُ التي يَدُومُ لَبَنُها ولا يَنْقَطِعُ[٤٥].

(ركس)[٤٦]:

قال المؤلِّفُ إنّهُ أصْلٌ واحِدٌ «هو قَلْبُ الشيءِ على رأسِهِ، وردُّ أوّلِهِ على آخِرِهِ». لكنَّ كلماتٍ مشتقّةً من هذا الجذر لا يُلْمَحُ فيها معنى هذا الأصْل. فابنُ فارس لم يَذكرِ الرِّكس بمعنى الرِّجْسَ أو الجِسْرِ؛ ولم يذكرْ كذلك قولَهم رِكْسٌ من النّاس أي كثير. وماذا يَقُول في قولهم: أرْكَسَتِ الجاريَةُ أي طَلَعَ ثَدْيُها؟!

(أسّ)[٤٧]:

يَدُلُّ على «الأصْلِ والشّيْءِ الوَطِيدِ الثّابِتِ». هذا ما ذَكَرَهُ صاحِبُ **المجمل** مُورِداً الأُسّ بمعنى أصلِ البناءِ، وأصْلِ الرَّجُلِ، وَوَجْهِ الدَّهْرِ. لَكِنّهُ غابَ عنهُ لفظُ الأُسِّ بِمعانيه التالِيَةِ[٤٨]: الإفْسادُ، والإغْضابُ، وسَلْحُ النَّحْلِ[٤٩]؛ كَمَا أَغْفَلَ معنى ثانياً للأُسِّ هو المُزَيِّنُ للكَذِبِ[٥٠]. . وفي هذه المعاني جميعها، لم أستطِعْ أنْ أتَبَيّنَ أَصْلَ الثَّباتِ.

— VI —

الأَصْــلان

(حــد)[٥١]:

أصلان:

١ ـ المَنْعُ:

ـ الحَدُّ: «الحاجزُ بينَ الشَّيْئَيْنِ»[٥٢].

ـ الحَدِيدُ: «سُمِّيَ حَدِيداً لامتناعِهِ وصلابَتِهِ وَشِدَّتِهِ»[٥٣].

ـ الحَدَّادُ: البَوّابُ «لِمَنْعِهِ النَّاسَ من الدُّخول»[٥٤].

ـ حَدَّتِ المرأةُ على بَعْلِها وَأَحَدَّتْ: إذا مَنَعَتْ نَفْسَها الزِّينَةَ والخِضَابَ.

ـ «حَدَداً أنْ يكونَ كذا» أي معاذَ اللّه، وأَصْلُهُ من المَنع.

ـ أمْرٌ حَدَدٌ «أي مَنِيعٌ»[٥٥].

ـ حَدُّ العاصِي (أو السّارِق): «ما يَمْنَعُهُ عن المُعَاوَدَةِ»!

ـ المُحادَّةُ: المخالَفَةُ «فَكَأَنَّهُ المُمانَعَةُ!»[٥٦].

هذه هي الألفاظ التي سَرَدَهَا المُـؤلِّف مع معانِيها، وهي في ظَنِّي مكينةٌ صَلْبَةٌ تَتّفِقُ وأصلَ المَنْعِ.

٢ ـ طَرَفُ الشيءِ، نحو حَدُّ السَّيْفِ (حَرْفُهُ)، وَحَدُّ السِّكّينِ؛ وَحَدُّ الشَّراب (صَلابَتُهُ)؛ وحَدُّ الرَّجُلِ (بَأْسُهُ)؛ والحِدَّةُ (ما يعتري الإنسانَ من النَّزَق).

هذه المعاني كُلُّها تَدُلُّ على التَّطَرُّفِ سواءً في الهَيْئَةِ، أم الطَّعْمِ، أم الخُلُقِ. ويُمْكِنُنا أن نُضِيفَ إلى الألفاظِ المذكورة ما يلي:

حَدَّ الرَّجُلُ واحْتَدَّ إذا غَضِبَ غضباً شديداً؛ ورائِحَةٌ حَادَّةٌ أي ذَكِيَّةٌ[٥٧] فَوّاحَةٌ. لكنَّ القاموسَ يَذْكُرُ لفظاً لم يأتِ مؤلِّفُ المقاييس به هو الحَدْحَدُ أي الرَّجُلُ القصيرُ الغليظُ، وربما كانَ من التَّزَيُّدِ أن نُدْرِجَ هذا اللفظ في الأصلِ الثاني (؟).

(بــق)[٥٨]:

أصْلان:

١ ـ «التَّفَتُّحُ في الشَّيْءِ قَوْلاً وفِعْلاً». فَأَمّا قَوْلاً فَنَحْوَ

---

(٤٤) والمعنى: إذا قعدت إحداهُنَّ على قَدَمَيْها ثُمّ نَزَتْ قاعِدَةً إلى صاحبَتِها (المصدر السابق).

(٤٥) وهنالك تأويلٌ آخَرُ إنْ صَحّ بَطُلَ شذوذ لفظٍ (غير تراكَدَ الأنف الذكر) عن أصل السُّكون. هذا التأويل مفادُهُ أن الركودَ من بابِ الإبدالِ، لأنَّ الرَّفُودَ من الإبلِ هي الحلوبُ التي تمْلأ الرِّفْدَ في حَلْبَةٍ واحِدَةٍ.

(٤٦) **المقاييس** (ج ٢/ ص ٤٣٤).

(٤٧) **المقاييس** (ج ١/ ص ١٤).

(٤٨) هناك مَعْنَيان آخران للأُسِّ: أحدهما بناءُ الدار، والآخَرُ زَجْرُ الشّاةِ. أما الأوّل فَذَكَرْناه في الأُسِّ، وأمّا الثاني فلم نذكرْه لأنّه من قولك للشّاةِ: «إسْ إسْ» في زَجْرِها. والمعلومُ أنَّ الأصوات ـ كما قال ابنُ فارس في مقدمة المُعْجَم ـ لا يُقاسُ عَلَيْها. إذن، فَعَدَمُ إيرادِهِ هذا اللفظ بذلك المعنى لَيْسَ حُجَّةً عليه.

(٤٩) راجع (أسس) في **القاموس المُحيط**.

(٥٠) **اللِّسان**، مادة (أسس).

(٥١) **المقاييس** (ج ٢/ ص ٣).

(٥٢) وفي **اللِّسان**: «. . . لئلا يختلطَ أحدُهُما بالآخرِ أو يتعدّى أحدُهُما على الآخر. .» (مادة حدد).

(٥٣) وفي **اللِّسان**: «الحديدُ هو هذا الجَوْهَرُ المعروفُ لأنّهُ منيعٌ. .».

(٥٤) وفي المصدر السابق: هـو البَوّابُ والسَّجّانُ لمنعهما من فيه أن يخْرُجَ. .».

(٥٥) هو المنيعُ الحرامُ الذي لا يحلُّ ارتكابُهُ (**المصدر السابق**).

(٥٦) ويجوز أن يكونَ من الأصلِ الآخر» (**المقاييس**) وهو طرف الشيء كما سنرى.

(٥٧) **اللِّسان**، مادة (حدد).

(٥٨) **المقاييس** (ج ١/ ص ١٨٥).

قولكَ: بَقَّ بمعنى كثَّرَ كَلامَهُ، والبَقْبَقةُ (كَثْرَةُ الكلامِ). . وَأَمَّا فِعْلاً، فَبَقَّ بمعنى أَوْسَعَ من العَطِيَّةِ؛ أو البَقْبَقَةُ التي تُفيدُ حَرَكَةَ الماءِ أو غليانَ القِدْرِ، وبَقَّت السَّماءُ إذا جاءَت بِمَطَرٍ شَدِيدٍ.

٢ ـ «الشيْءُ الطَّفِيفُ اليَسِيرُ» هو الأصلُ الثاني لجذر (بقّ) في رأيِ ابن فارس. «فالبَقُّ (من البعوض، واحِدَتُهُ بَقَّة)» من هذا الباب؛ وكذلك «البَقاقُ (أي أَسْقاطُ مَتاعِ البيْتِ)».

لا شكَّ أَنَّ الألفاظَ التي سلكها ابنُ فارس، وغيْرَها مِمَّا تجدُه في القاموس تَنْدرِجُ في أحدِ البابَيْنِ (الأصلَيْن) المذكورَيْن. غير أَنِّي أعتقد أنَّ الأصليْن ـ بِحَدِّ ذاتِهِما ـ يعكسان نَوْعاً من التَّضادِ. فالأَصْلُ الأوّل فيهِ التَّفتُّحُ، ولكنَّ فيه الكَثْرَةَ كذلكَ؛ على عَكْسِ الأَصْلِ الثاني الذي يحملُ معنى القِلَّةِ والصِّغَر. . إذن (بقّ) ـ في حقيقَةِ الأمر ـ ليست أَصْلَيْن بل ثلاثة: التَّفَتُّحُ، القِلَّةُ، والكَثْرَةُ! ولا يخفى ما في هذا التَّعْريفِ من مَطَّاطِيَّةٍ تكادُ أن تَسْتَوْعِبَ مُعْظَمَ معاني العَرَبِيَّةِ!

(حـدر)[٥٩]:

أصلان:

١ ـ «الهُبُوطُ: حَدَرْتَ الشَّيْءَ (إذا أَنزَلْتَهُ)؛ الحَدُورُ (المكانُ تَنْحَدِرُ مِنْهُ)».

وفي اللِّسانِ وَقَعْتُ على الألفاظِ التالية التي تُطابِقُ معنى الأَصْلِ: الحدُور (مِقْدارُ الماءِ في انْحِدارِ صَبَبِهِ)؛ الحَدْرُ (الإِسْراعُ في القِراءَةِ)[٦٠]؛ حَدَرَ الدَّواءُ بَطْنَهُ: مَشَّاهُ.

٢ ـ «الامْتِلاءُ، ومِنْهُ: الحادِرُ (الممتلىء)[٦١]؛ عَيْنٌ حَدْرَةٌ بَدْرَةٌ (مُمْتَلِئَةٌ)[٦٢]؛ النَّاقَةُ الحَدْراءُ (الممتلِئَةُ العينين)؛ الحَيْدَرَةُ (الأَسَدُ «ويُمكِنُ أَنْ يكونَ اشتِقاقُهُ من هذا»)؛ حَدَرَ جِلْدُهُ (تَوَرَّمَ)[٦٣]؛ أَحْدَرْتَهُ (ضَرَبْتَه حَتَّى تُؤَثِّرَ فيهِ)؛ الحَدْرَةُ (قُرْحَةٌ تَخْرُجُ بِباطِنِ جَفْنِ العَيْنِ)[٦٤]؛ حيٌّ ذو حُدورَةٍ (أي ذو اجتماعٍ وكَثرَةٍ)؛ الحُدْرَةُ (الصِّرْمَةُ[٦٥] «سُمِّيَت بذلك لِتَجَمُّعِهَا»).

هذه هي الألفاظُ التي أَوْرَدَها ابنُ فارس. وفي اللِّسان عَثَرْتُ على الآتي:

الحَادِرُ (الغُلامُ المُمْتَلِىءُ الشَّباب، أو السَّمِينُ الغليظ)؛ رُمْحٌ حادِرٌ (غليظٌ) جَبَلٌ حادِرٌ (مُرْتَفِعٌ)؛ حَبْلٌ حادِرٌ (شديدُ الفَتْلِ)؛ والحَدْرُ (الشَّقُّ). .

من الواضحِ أنَّ الألفاظ ما قبلَ الأخيرةِ تَتَضَمَّنُ معنى الامتِلاءِ. يبقى الحَدْر بمعنى الشَّق، وهو في ظَنِّي من هذا الباب لأنَّ الحَدَرَ وَرَمٌ ـ كما بيَّنَّا ـ والوَرَمُ يَسْتَدْعِي شَقَّهُ؛ فيكونُ الشَّيْءُ قد سُمِّيَ بما يَتَطَلَّبُهُ.

ويُقِرُّ ابنُ فارس، أخيراً، بوجودِ شاذٍّ عن الباب هو الحَادُورُ أي القُرْط: ولو كانَ المؤلِّفُ على قِسْطٍ زهيدٍ من التَّعَسُّفِ، لأدْرَجَ هذه الكلمة في البابِ الثاني مُدَّعِياً أَنَّ القُرْطَ يُزَيِّنُ الأُذُنَ، والزِّينَةُ امتِلاءٌ!

(حـر)[٦٦]:

أَصْلان:

١ ـ ما خالَفَ العُبُودِيَّةَ وبَرِىءَ من العَيْبِ والنَّقْصِ:

ـ حُرٌّ (بَيِّنُ الحَرُورِيَّةِ والحُرِّيَّةِ)»، و«حَرَّ الرَّجُلُ (أي عَتَق)».

ـ «طِينٌ حُرٌّ: لا رَمْلَ فِيهِ»؛ [فَكَأَنَّهُ خلا من عَيْبِ امتزاجِ الرَّمْلِ فيه].

ـ «باتَت فُلانَةُ بِلَيْلَةٍ حُرَّةٍ، إذا لَمْ يَصِلْ إِلَيْهَا بَعْلُها في أَوَّلِ لَيْلَةٍ» [أي إذا لَمْ يَقْدِرْ على اقْتِضاضِها[٦٧]]، «فإنْ تَمَكَّنَ مِنْها [أي إذا اقْتَضَّها في اللَّيْلَةِ التي زُفَّتْ إِلَيْهِ[٦٨]]، «فَقَد باتَتْ بِلَيْلَةٍ شَيْباء. .» من الواضحِ في اعتِقادِي أنَّ اللَّيْلَةَ الحُرَّةَ تَتَضَمَّنُ معنى الخُلُوِّ من حَدَثٍ ما، لكنَّ هذا لا يعني أَنَّ الخُلُوَّ هذا ينمُّ

---

(٥٩) **المقاييس** (ج ٢/ ص ٣٢).

(٦٠) وهذا المعنى ـ في ظَنِّي ـ من هذا الباب، تشبيهاً بالحدور (الماء المُنْصَب). وفي عاميَّتِنا ما يطابق ذلك إذ تقول: قَرَأَ الدَّرْسَ «كَرْجَةْ مَيّ».

(٦١) وفي **اللِّسان**، قال اللَّيْث: «هو الممتلىءُ لحماً وشحماً مع تَرارَةٍ».

(٦٢) وفي **اللِّسان**، «مُكتنِزَة».

(٦٣) والحَدْرُ هو الوَرَم (**اللِّسان**).

(٦٤) وهي العَيْنُ الواسِعَةُ الجاحِظَةُ كذلك (**التهذيب**).

(٦٥) الصِّرْمَةُ من الإبل: ما بيْنَ العشرةِ إلى الأربعين (**اللِّسان**).

(٦٦) **المقاييس** (ج ٢ / ص ٦).

(٦٧) **اللِّسان**، مادة (حرر).

(٦٨) **المصدر السابق**.

عَنْ عَيْبٍ أو نَقِيصَةٍ، كما أَوْحَى بذلك ابنُ فارس[٦٩].

ـ «حُرُّ الدَّارِ: وَسَطُها». وهنا يحقُّ لنا التَّساؤُلُ: لماذا يكونُ الوَسَطُ بَرِيئاً من العَيْبِ أو النَّقص، وهل وراءَ ذَلِكَ مَبْدَأٌ أفلاطونيٌّ (الوَسَطُ الذَّهبيُّ) أم إسلاميٌّ (خَيْرُ الأُمور الوَسَطُ)؟

ـ «حُرٌّ: وَلَدُ النَّاقة». هذا ما يَقُولُهُ ابنُ فارس، وهو ـ في رَأْيِه ـ «قد حُمِلَ على» المعنى السَّابقِ (الوَسَط)، رُبَّما لأنَّ الوَلَدَ يَشُقُّ عن وَسَطِ أُمِّهِ.. وعند رُجُوعِي إلى اللِّسانِ، وَجَدْتُ ابنَ الإعْرَابي يُنْكِرُ أن يكونَ الحُرُّ بهذا المعنى قائلاً: الحُرُّ هو الصَّقْرُ[٧٠].

ـ «إمْرَأَةٌ حُرَّةُ الذِّفرى، أي حُرَّةُ مجالِ القُرْط». والتطابُقُ واضِحٌ.

ـ «حُرُّ البَقْلِ: ما يُؤْكَلُ غَيْرَ مَطْبُوخٍ». هنا أيضاً ينبغي إعادةُ ما عَلَّقْنا بِهِ عند كلامِنَا عن اللَّيْلَةِ الحُرَّة. فالبَقْلُ الحُرُّ قد انْتَفى عنه فِعْلُ الطَّبْخِ، دون أن يَدُلَّ ذلك على عَيْبٍ أو نَقِيصَةٍ[٧١].

ـ «ما هذا مِنْكَ بِحُرٍّ» أي «بِحَسَنٍ ولا جَمِيلٍ». والموافَقَةُ جَلِيَّةٌ.

هذه هي الألفاظ التي ذكرها ابن فارس والتي توافِقُ فيما رأى الأَصْلَ الأَوَّل لجذر (حر). فإذا عُدْنا إلى اللِّسانِ، وجدنا علاوةً عليها الألفاظ التالية: الحُرَّةُ (الكريمَةُ من النِّساءِ)؛ وَحَرُّ الأرْضِ (ومعناه سَوَّاها)؛ وتَحْرِيرُ الكِتابَةِ (أي إقامَةُ حُروفِها وإِصْلاحُ السَّقطِ). والمعاني الثلاثة توافِقُ الأَصْلَ الموضوع: فالكريمَةُ هي المرأَةُ الخالِيَةُ من العيوبِ الخلقيَّةِ والاجتماعيَّةِ؛ وحَرُّ الأرض إذا بَرَّأَهَا من الاعوجَاجِ؛ وحَرَّرَ الكتابَةَ إذا قَوَّمَهَا وَأَسْقَطَ عَيْبَها.

٢ ـ الأَصْلُ الثاني لجذر (حر) هو خِلافُ البَرْدِ: يَوْمٌ حَرٌّ، وَيَوْمٌ حارٌّ؛ الحَرُورُ (الرِّيحُ الحارَّةُ تَكُونُ بالنَّهارِ واللَّيْلِ)؛ حَرَّ اليَوْمُ (اشتَدَّ حَرُّهُ). والتَّطابُق بين هذه المعاني والأَصْلِ لا يَحْتاجُ إلى بُرْهان.

أَمَّا الحِرَّة (العَطَش) فهي عند ابن فارِس مِن هذا الباب. وفي اعتقادي أَنَّ المؤلِّف قَدْ أَبْدَعَ في رَدِّ معنى الحِرَّة إلى الحَرّ؛ ذلك أَنَّ الحَرَّ يستدعي ـ بالضرورة ـ العَطَش. فيكون صاحب المقاييس قد رَبَطَ ـ بالمنطِقِ البسيط ـ بينَ الحَدَثِ (الحَرّ) وما ينتُجُ عنه (العَطَش)!

وأَمَّا الحريرُ (أي المحرُورُ) فهو الذي «تَداخَلَهُ غَيْظٌ مِنْ أَمْرٍ نَزَلَ بِهِ»، كما قالَ المؤلِّف. وغَنِيٌّ عن القولِ أَنَّ الحرارَةَ هنا نَفْسِيَّةٌ: فالغضْبان يستَشْعِرُ حرارَةً تَسْري في دَمِهِ وعروقِهِ!

ـ «الحَرَّة: أَرْضٌ ذاتُ حِجارَةٍ سوداء، وهي عندي من الباب لأنَّها كأنَّها مُحْتَرِقَةٌ». الحَرُّ هنا ـ كما يتَّضح ـ لم يتَّخِذ المعنى الشَّائِع، ولا المعنى النفسيّ، بل معنى فيزيائيّاً (الاحتِراق).

وعند الرجوع إلى اللِّسان نَقَعُ على الآتي: حَرَّان (عطشان)؛ رجُلٌ مُحِرٌّ (أي عَطِشَتْ إِبِلُهُ)؛ حَرْوَةُ الطَّعَامِ (لَذْعَةٌ وَحَرارَتُهُ)؛ الحرارة (حُرْقَةٌ في الفَمِ من طَعْمِ الشيءِ)؛ الحَرَّة (الظُّلْمَةُ الكثيرة، أو العذابُ الموجِعُ).. والألفاظُ المذكورة ـ باستثناء اللفظ الأخير ـ[٧٢] تُطابِقُ معنى الحرارَة.

— VII —

الأُصولُ الثلاثة

(ألّ)[٧٣]:

١ ـ «اللَّمَعَانُ في اهتِزاز، ومنه ألَّ الشيْءُ: لَمَعَ».

ـ «الأَلَّةُ: الحَرْبَةُ لِلَمَعَانِها»، كما قال ابنُ دُرَيْدٍ وَأَيَّدَه ابنُ فارس. وفي لِسانِ العَرَبِ ضوءٌ جديدٌ على حقيقةِ الأَمْرِ «فَقَدْ فَرَّقَ بَعْضُهُمْ بين الأَلَّةِ والحَرْبَةِ فَقالَ الأَلَّةُ كُلُّها حَدِيدَةٌ، والحَرْبَةُ

---

(٦٩) بِكَلِمَةٍ أُخرى، هل إذا لم يَفُضَّ الرَّجُلُ امْرَأَتَهُ في اللَّيْلَةِ الأولى، فقد أَضْحَتْ هذه اللَّيْلَةُ غيرَ ذاتِ عَيْبٍ، أو نقص؟ هذا يعني أنَّ القيام بالعملية الجنسية في اللَّيلَةِ الأولى عَيْبٌ أو نقص! هذا ما يُفْهَمُ من قَوْلِ ابن فارس. لذا، تَجَنُّباً من اتِّخاذِ أيِّ حُكمٍ «أخلاقي» من هذا القبيل، فَضَّلْنا قَوْلَ ما قُلْنَاه في المَتْنِ.

(٧٠) هذا قد يُعْطِي تثبيتاً ثانياً لصلَةِ الحُرِّ بالحُرِّيَّة.

(٧١) قد يذهبُ البعض إلى تأويلٍ بعيدٍ هو أنَّ البَقْلَ المطبوخَ يَفْقِدُ شيئاً من وزنِهِ وكَمِّيةِ غذائِهِ الأصليَّيْن. وعليه، فالحُرُّ من البَقْلِ هو الذي بَرِيءَ من النقصان (في الوزنِ والغِذاءِ).

(٧٢) لا يُتَصَوَّرُ أن تشترِكَ الظُّلْمَةُ والحرارة في معنى واحد، اللهم إلا إذا افترضنا الظَّلام «كأنَّه مُحْتَرِق». أما العذابُ الموجِع فليس من العقل تأويلُهُ حسب الأصلِ الأول (لأنَّ العذابَ نقيضُ الحُرِّيَّة). لذا فقد نَتَأَوَّلُهُ ـ مع بعض التَّعَسُّفِ ولا شك ـ على وجهٍ مفادُه أن العذاب يؤدي بصاحِبِه إلى الإجهادِ والعَرَقِ والعطش والحَرّ الجَسَدِيّ والنَّفسِيّ.

(٧٣) المقاييس (ج ١/ ص ١٨).

بعضُها خَشَبٌ وبعضُها حَديدٌ»(٧٤). نَسْتَدِلُّ من اللِّسان ــ إنْ صَحَّ قولُ هذا «البَعْض» أنَّ الأَلَّةَ رُبَّما قُصِدَ تَسْمِيَتُها بذلك لتمييزِها عن الحَرْبَة (العادِيَّة) فالحَرْبَة، كونُها حَديداً وَخَشباً، لا تَلْمَعُ كالأَلَّةِ المصنوعَة كُلِّيّاً من الحديد.

ــ «أَلَّتْ فرائِصُ الفَرَسِ إذا لَمَعَتْ في عَدْوِهِ»؛ و«أَلَّ الفَرَسُ إذا اضطَرَبَ في مَشْيِهِ»؛ و«أَلَّ الرَّجُلُ في مَشْيِهِ: اهْتَزَّ». والتَّطابُقُ بَيْنَ هذه المعاني والأَصْلِ بَيِّنٌ للقارِىء، ولكن يَجْدُرُ القولُ إنَّ الاهتزاز لا يُقابِلُهُ لَمعانٌ بالضَّرورة.

ــ «التَّأْليلُ: تَحْرِيفُكَ الشيءَ كَرَأْسِ القَلَم». وفي التَّحْريف اهتِزازٌ بالطَّبْع.

ــ «المُؤَلَّلُ: المُحَدَّدُ. ويُقالُ: أُذُنٌ مُؤَلَّلَةٌ أي مُحَدَّدَةٌ». هنا، لا ينبغي الرُّجُوعُ مُباشَرَةً إلى الأَصْلِ بَلْ عَلَيْنا أن نَقِيسَ المُؤَلَّلَ على اللَّفظ الذي سَبَقَهُ «أي التأليل». عِنْدَها نقولُ إنَّما الأُذُنُ مُؤَلَّلَةٌ (أي مُحَدَّدَةٌ) لأنَّها كَرَأْسِ قَلَمٍ أُلِّلَ (أي حُرِّفَ) إذَنْ، هُناكَ خُطْوَةٌ يَجِبُ أَنْ نَخْطُوها قَبْلَ الوُصُولِ إلى المعنى الأصليِّ. ورُبَّما قَدْ يُفَسِّرُ هذا مَعانِيَ بَعْضٍ مِمَّا ادَّعَيْنا عَدَمَ موافَقَتِهِ للأصل الذي وَضَعَهُ ابنُ فارس. فَمِنَ المُحْتَمَلِ أن تكونَ قد خَفِيَت عَنَّا خُطْوَةٌ، بل خُطُواتٌ، بين معنى اللَّفْظِ وأَصْلِ الجَذْرِ، بِسَبَبِ عامِلِ الزَّمانِ(٧٥)، في الدَّرَجَةِ الأولى، أو عامِلِ المجاز ونحوه.

ــ «يَوْمٌ أَلِيلٌ: شَدِيدٌ»؛ وقِياسُهُ ــ في ظَنِّي ــ على التَّأْليل.

ــ «الأَلَلان: وَجْها السِّكِّين، ووَجْها كُلِّ عَرِيضٍ»، كما قال الخليلُ وأَيَّدَهُ ابنُ فارس. ونستطيعُ أن نُفَسِّرَ ذلك بالقَوْلِ إنَّ السِّكِّينَ يَئِلُّ عِنْدَ التَّلْويحِ بِهِ(٧٦). وقالَ الفَرَّاء ــ والكلامُ مُثْبَتٌ في المقاييس ــ «... وَمِنْهُ يُقالُ لِلَّحْمَتَيْنِ المطابقتَيْنِ بَيْنَهُما فَجْوَةٌ يكونانِ في الكَتِفِ إذا قُشِرَت إحْداهُما عن الأُخْرى سالَ بَيْنَهُما ماءٌ: أَلَلانِ..». وَنَحْنُ نُرَجِّحُ أَنْ يكونَ التأويلُ على الشَّكْلِ التالي: اللَّحْمَتانِ المذكورتان سُمِّيَتا أَلَلَيْن لأنَّ ماءً ــ والماءُ يَلْمَعُ ــ يَسِيلُ من بَيْنِهِما عِنْدَ القَشْرِ ــ والقَشْرُ حَرَكَةٌ واهتِزاز.

٢ ــ الأَصْلُ الثاني يَدلُّ على الصَّوْتِ: «الأَليلُ (الأنينُ أو صَوْتُ الماءِ)؛ الأليلَةُ (الثُّكْلُ)؛ رَجُلٌ مِئَلٌّ (كثيرُ الكَلامِ وَقَّاعٌ في النَّاسِ)؛ الأَلُّ (رَفْعُ الصَّوْتِ بالدُّعاءِ والبُكاءِ)». والتَّطابُقُ لا يحتاجُ إلى دَليل.

٣ ــ الأَصْلُ الثّالِثُ في نظر ابنِ فارس لِجَذْرِ (أَلّ) هو «السَّبَبُ يُحافَظُ عَلَيْهِ». واللَّفْظُ الذي أَوْرَدَهُ هو الإِلُّ ومعانيه: العَهْدُ، أو قُرْبى الرَّحِمِ، أو الرُّبوبِيَّة.

فالعهدُ وقُرْبى الرَّحِمِ سَبَبانِ يُتَوَجَّبُ التَّمَسُّكُ بِهِمَا؛ كما أَنَّ اللّه هو سَبَبُ الخَلْقِ الأَوَّلِ يُفْتَرَضُ الحفاظُ على عِبادَتِهِ.

وأَخيراً، يُقِرُّ المؤلِّف بوجودِ شاذٍّ عن هذه الأُصولِ الثلاثة، في قَوْلِهِم: أَلِلَ السِّقاءُ أي تَغَيَّرَتْ رائِحَتُهُ. لَكِنَّهُ يُرْدِفُ قائِلًا: «ويُمكِنُ أن يكونَ من أَحَدِ الثلاثة [أي الأوَّل](٧٧) لأنَّ ابنَ الأَعرابي ذَكَرَ أَنَّه الذي فَسَدَ أَلَلاهُ، وهو أَنْ يَدْخُلَ الماءُ بَيْنَ الأَديمِ والبَشَرَةِ».

وبرجوعي إلى اللِّسان، وجدتُ ابنَ فارس قد استَقْصى أَلفاظَ هذا الجَذْرِ جميعَها، باستثناءِ الأَلَّةِ وهي الهَوْدَجُ الصَّغيرُ، وفي ظَنِّي أَنَّهُ من المُحْتَمَلِ إِدْراجُ هذا اللفظِ في الأَصْلِ الأَوَّلِ دونَ تَزَيُّد.

ولكنَّ قاموسَ المحيط يعطينا معنًى آخَرَ للإِلِّ لم يَذْكُرْهُ ابنُ فارس وخَفِيَتْ عَلَيَّ صِلَتُهُ بِأَحَدِ الأُصولِ المذكورَة، هو معنى الحِقْدِ والعَداوَة(٧٨).

— VIII —

الأُصولُ الأربعَة

كَمِثالٍ، اتَّخَذْتُ جذر (حج)(٧٩).

١ ــ «القَصْدُ (...) ثُمَّ اختَصَّ بهذا الاسمِ القَصْدُ إلى البَيْتِ الحرامِ للنُّسُك». وهذا الشَّرْحُ منطِقِيٌّ، وتَدَرُّجُ المعنى من العامِّ إلى الخاصِّ مَعْرُوفٌ في العَرَبِيَّة(٨٠).

(٧٤) اللِّسان، مادة (ألل).

(٧٥) أشار ابنُ فارس إلى هذا العامِلِ في حديثه عن جذر (شمت) [المقاييس ج٣/ ص ٢١٠] يَقولُ عِنْدَمَا وَقَعَ على شاذٍّ: «هذا أكثرُ ما بَلَغَنا في هذه الكلمةِ، وهو عندي من الشيءِ الذي خَفِيَ عِلْمُهُ، ولَعَلَّهُ كانَ يُعْلَمُ قديماً ثُمَّ ذَهَبَ بذهابِ أهلِهِ».

(٧٦) وقد نؤوله قياساً على التَّأْليل كذلك.

(٧٧) راجِعْ ما ذكره الفرَّاء في الأَلَلين.

(٧٨) اللهُمَّ إلَّا إذا اعتَبَرْنا العداوَةَ سبباً للخلاف بين اثنين لا يَذْهَبُ بل قَدْ تَأَصَّلَ حتى صار كالعَهْد عَلَيْهِما (؟!).

(٧٩) المقاييس (ج ٢/ ص ٢٩).

(٨٠) من الأمثِلَةِ على هذا التَّدَرُّج: الجاهِلُ (هو الذي لا يَعْلَمُ)، ثُمَّ خُصِّصَ للطِّفْلِ في اللَّهْجَةِ العراقية).

ويُوردُ ابنُ فارس الألفاظَ التاليةَ التي تحمل كُلُّها معنى القَصْدِ: الحَجِيجُ (الحاجُّ)؛ المَحَجَّةُ (جادَّةُ الطَّريقِ)؛ الحُجَّةُ («يُمكِنُ أن تكونَ مُشتَقَّةً من هذا، لأنها تُقْصَدُ، أو بِهَا يُقْصَدُ الحقُّ المَطْلُوبُ!»)؛ حَجَجْتَ الشَّجَّةَ («إذا سَبَرْتَها بالمِيلِ، لأنَّكَ قَصَدْتَ مَعْرِفَةَ قَدْرِهَا!»).

٢ ـ الحِجَّةُ أي السَّنَةُ هي الأَصْلُ الثَّاني للجَذْر. ويَسْتَدْرِكُ ابنُ فارس قائِلًا: «ويُمْكِنُ أن يُجْمَعَ هذا إلى الأصلِ الأوَّلِ لأنَّ الحَجَّ في السَّنَةِ لا يَكُونُ إلَّا مَرَّةً واحِدَةً. فَكَأَنَّ العامَ سُمِّيَ بما يَقَعُ فيه من الحَجِّ حِجَّةً..» وهذا[81] ـ في اعتقادي ـ يَقَعُ كذلك في بابِ تَسْمِيَةِ العامِّ بالخاصِّ، فَكَيْفَ لو كانَ هذا الخاصُّ خاصاً من زاويتَيْنِ: عَدَدِيَّة، ودِينِيَّة؟!

٣ ـ الحِجَاجُ «وهو العَظْمُ المُسْتَدِيرُ حَوْلَ العَيْنِ». وفي اللِّسان[82]: الحِجَاجُ «عَظْمٌ يَنْبُتُ عليه الحاجِبُ»، و«الجانِبُ»، و«حاجِبُ الشَّمْسِ» [أي قَرْنُها]. والمعنَيَانِ الأخيـران يَتَّفِقَانِ مَجَازِيًّا[83] والأصلَ المذكورَ.

٤ ـ الحَجْحَجَـةُ: النُّكُـوصُ (...) والمُحَـجْحِـجُ: العاجِزُ (...) وحَجْحَجَ: شَكَّ (...) وَرَجُلٌ حَجْحَجٌ: فَسْلٌ». وكُلُّها فيما نَرَى تَحْمِلُ معنى النُّكُوصِ الجَسَدِيِّ والعَقْلِيِّ.

وفي المُعْجَمَاتِ[84] وَرَدَ حَجْحَجَ بمعنى: لَمْ يُبْدِ ما في نَفْسِهِ. وهذا معنى مطابِقٌ للأَصْلِ.

ويُشَكِّـكُ المؤلِّفُ في صِحَّـةِ معنيَيْنِ آخَـرَيْنِ للحِجَّة همـا شَحْمَـةُ الأُذُنِ، واللُّـؤلُـؤَةُ تُـعَلَّقُ فـي الأُذُنِ. ولكـنَّ المعجمـات تثبتُهُمَا، واللسـان يؤكِّدهمـا على رأي أبـي عمر والشيباني وابنِ دُرَيْد. إذن أمامَ وجودُ آراءٍ لثقاتٍ في اللُّغَةِ يثبِتُونَ صِحَّةَ المعنيَيْنِ، وأَمَـامَ عَدَمِ إنكـارِ ابن فارس نفسِـهِ بالمُطْلَقِ لِصِحَّتِهِما[85]، نَتَّجِهُ لتأكيدِهِمَا. وفي هذه الحال، نَجِدُ أَنَّ الأُصُولَ الأربعَةَ التي وَضَعَها ابنُ فارس لجذر (حج) لا تَفِي أو لا تَسْتَوْعِبُ جميعَ الألفاظِ المُتَحَدِّرَةِ مِنْهُ!

(٨١) أي ردُّ الحِجَّة إلى معنى القَصْد.

(٨٢) اللِّسان، مادة (حجج).

(٨٣) راجع تاجَ العروس، المادة السابقة.

(٨٤) اللِّسان، القاموس، والتاج.

(٨٥) يتجلَّى هـذا في قـولـه: «وفي القَـوْلَيْنِ نَـظَرٌ!» (المقـاييس (ج ٢/ ص ٣١)).

— IX —

الأُصولُ الخمْسَةُ

(حـم)[86]:

١ ـ «السَّواد: الحُمَمُ (الفَحْمُ)؛ اليَحْمُومُ (الدُّخان)؛ الحِمْحِم (نَبْتٌ أَسْوَدُ)؛ وكُلُّ أَسْوَدَ حِمْحِمٌ؛ حَمَّمْتُهُ (سَخَّمتُ وَجْهَهُ بالسُّخامِ أي الفَحم)؛ حَمَّمَ الفَرْخُ (طَلَعَ رِيشُهُ).

وفي اللِّسان: الحَمَّاء «الاسْتُ لِسَوَادِهَا!».

٢ ـ الحَـرَارَةُ: الحَمِيمُ (المـاءُ الحـارُّ، أو العَـرَق)؛ الاسْتِحْمَامُ (الاغتِسَالُ بالماءِ الحارِّ)[87]؛ الحَمُّ (الإِلْيَةُ تُذابُ)؛ الحُمَامُ (حُمَّى الإِبِلِ)؛ أَحَمَّتِ الأَرْضُ (صارَتْ ذات حُمَّى).

وفي المحيطِ وَقَعْتُ على الألفاظِ التالِيَةِ وكُلُّهَا توافِقُ أصلَ الحرارة: الحميمةُ (أللبَنُ المُسَخَّنُ)؛ حَمُّ الظَّهِيرَةِ (شِدَّةُ حَرِّها)؛ الحَمَّةُ (كُلُّ عَيْنٍ فيهَا ماءٌ حارٌّ يَنْبَعُ يَسْتَشفي به الأعِلاَّءُ).

٣ ـ الدُّنُوُّ والحُضُورُ: أَحَمَّتِ الحاجَةُ (حَضَرَت)؛ أَحَمَّ الأَمْـرُ (دَنَا).

هذا جُلُّ ما ذَكَرَهُ صاحب المقاييس. وقد عَثَرْتُ في المحيطِ واللسان على التالي: حَـامَّـهُ (قـارَبَـهُ)؛ الحَمِيمُ (القَرِيبُ)؛ الحَامَّةُ (خاصَّةُ الرَّجُلِ من أَهْلِهِ وَوَلَدِهِ)؛ ويُمْكِنُ إدْرَاجُ الحَمِيمَةِ بمعنى الكريمَةِ من الإبلِ في هذا الباب، رُبَّما لأنها تَلْقَى رِعَايَةً من صاحِبِها (؟).

٤ ـ الصَّوْت: الحَمْحَمَةُ (للفَرَسِ عِنْدَ العَلَفِ).

٥ ـ القَصْدُ: حَمَمْتُ حَمَّهُ (قَصَدْتُ قَصْدَهُ).

وفي المثالين الأخيرين مُحاكاةٌ واضحة للأصلَيْنِ رغْمَ الأصولِ الخمسَةِ، اعترف ابنُ فارس بوجودِ شاذٍّ هو حَمَّمَ في قـولِكَ: حَمَّمَ الـرَّجُلُ امـرأَتَهُ إذا مَتَّعَهَـا بِثَوْبٍ أو نحوه بعدَ الطَّلاق (!) «وأما قَوْلُهُم: احتَمَّ الرَّجُلُ، فالحاءُ مُبْدَلَةٌ من هاء».

لكنَّ المعجمات تُخْبِرُنَا بأكثر من شاذٍّ واحدٍ: الحَمَاحِمُ (الحَبَقُ البُسْتَانِيُّ العَرِيضُ الوَرَقِ)؛ احتَمَّت عيني (أرِقَتْ من غَيْرِ وَجَعٍ).

(٨٦) المقاييس (ج ٢/ ص ٢٣).

(٨٧) هـذا في الأصلِ، ثُمَّ صـار كُلُّ اغتِسَـالٍ استِحْمَـاماً بـأيِّ مـاءٍ كانَ ـ اللِّسان (حمم).

— X —

في الرُّباعيِّ والخُماسيِّ
(أو البابُ الثَّالِث)

لابنِ فارس نَظَرِيَّةٌ في الرُّباعيِّ والخُماسيِّ من الألفاظ. يقول[88]: «اعلَمْ أنَّ للرُّباعي والخُماسي مَذْهَباً في القِياس يَسْتَنْبِطُهُ النَّظَرُ الدَّقِيقُ وذلك أنَّ أكْثَرَ ما تراهُ مِنْهُ مَنْحوتٌ..» ثُمَّ يقولُ[89]: مقاييسُ الرُّباعيِّ (...) على ضَرْبَيْنِ: أحَدهُما المنحوتُ (...) والضَّرْبُ الآخَرُ [الموضوعُ] وَضْعاً لا مَجَالَ له في طُرُقِ القِياسِ..» لكنَّ المؤلِّف يذكُرُ في موضِعٍ لاحِقٍ ضَرْباً ثالثاً هو ثُلاثِيٌّ «لكنَّهم يَزيدُونَ فيه حَرْفاً لمعنى يُرِيدُونَهُ من مُبالَغَةٍ».

١ ــ فأمَّا المنحوتُ، فَمِنْهُ بُحْتُر[90] (وهو القصيرُ المُجْتَمِعُ الخَلْقِ، منحوتٌ من بُتِرَ «كأنَّهُ حُرِمَ الطُّولَ فَبُتِرَ خَلْقُهُ»، ومن حَتَر بمعنى ضَيَّقَ، فكأنَّ القصيرَ «لَمْ يُعْطَ ما أُعْطِيَهُ الطَّويلُ»)؛ وبرقِش[91] وهو طائرٌ (منحوتٌ من رَقَشْتُ الشَّيْءَ ــ وهو كالنَّقشِ ــ ومن البَرَشِ وهو اختِلافُ اللَّوْنَيْنِ)؛ وجَحْشَم[92] (من الجَشِم ــ وهو الغليظُ الجسيم ــ ومن الجَحْشِ «كأنَّه شُبِّهَ في بَعْضِ قُوَّتِهِ بالجحش»)؛ ودَغْمَرْتُ الحَديثَ إذا خَلَطْتُهُ (من دَغَمَ، ودَغَرَ أي دَخَلَ في الشَّيْءِ)؛ والصَّلْقِمُ أي الشَّديدُ العَضِّ (من صَلَقَ ــ من الأنيابِ ــ ولَقَمَ ــ كأنَّه يَجْعَلُ الشَّيْءَ كاللُّقْمَةِ).

٢ ــ الموضوعُ، ومنه بَرْهَمَ (أطَالَ النَّظَرَ)؛ البحْزَجُ (وَلَدُ النَّاقَةِ)؛ الدَّهْثَمُ (الرَّجُلُ السَّهْلُ اللَّيِّنُ)؛ السَّلْفَعُ (الرَّجُلُ الشُّجاعُ الجَسُورُ).

لكنَّ ابنَ فارس يذكُرُ أنَّ لَفْظَ اسبكَرَّ في قولك اسبكَرَّ الشيءُ (أي امتَدَّ) مَوْضُوعٌ. وفي ظَنِّي أنَّ هذا اللَّفظَ قد يكونُ منحوتاً من سَبَرَ (والسَّبْرُ امتِحَانُ غَوْرِ الجُرْحِ[93])، وكَرَّ، وكلا اللفظين يحمل معنى الامتِدادِ.

كما أنَّ المؤلِّفَ لا يُمَيِّزُ في بعضِ الأحيانِ الموضوعَ من

(٨٨) **المقاييس** (ج ١/ ص ٣٢٨).

(٨٩) **المصدر السابق** (ص ٣٢٩).

(٩٠) **المصدر السابق**.

(٩١) **المصدر السابق** (ص ٣٣١).

(٩٢) **المصدر السابق** (ص ٥١٠).

(٩٣) **المحيط** (مادة سبر).

المُعَرَّب. فسَوْدَنيق[94] مَثَلاً (أي الصَّقْر) مُعَرَّبٌ عن الفارِسيَّةِ[95]؛ وسِجِلَّاط[96] (نَمط الهَوْدَج) روميٌّ لكِنَّه يُدْرِجُهُ في الموضوع وإن أرْدَفَ قائلاً: «... **ويُقالُ إنَّهُ لَيْسَ بِعَرَبيٍّ**..»[97].

وما دُمنا في موضوعِ المُعَرَّب، فاتَنا أن نَقُولَ إنَّ ابنَ فارس قَدْ لا يُمَيِّزُ المنحوتَ من المُعَرَّبِ. ففي جَرْدَبَ[98] (أي سَتَر بِيَدَيْهِ طَعَامَهُ كَيْ لا يُتَناوَلَ!)، يذهَبُ المؤلِّفُ إلى تأويلٍ بعيدٍ، هو أنَّ اللفظ من جَدَبَ («لأنَّه يمنَعُ طعامَه فهو كالجَدْبِ المانِعِ خَيْرَه) ومن (ج ر ب) كأنَّه «جَعَلَ يَدَيْهِ جراباً يَعِي الشَّيْءَ ويَحْويه». والواقع أنَّ جَرْدَبَ مُعَرَّبَةٌ عن الفارِسيَّة (كرده بان) أي حافظ الرَّغيف[99].

إذن يُمكِنُنا القَوْلُ إنَّ عَدَمَ مَعْرِفَةِ ابنِ فارس للُّغاتِ السَّامِيَّة، وللفارسيَّة على وَجْهِ التَّخْصِيص، قد أضْعَفَ من قيمَةِ بعض استنتاجاتِهِ في الموضوع والمنحوت.

٣ ــ الضَّرْبُ الأخير هو «ما يجيءُ على الرُّباعيِّ وهو من الثُّلاثي، لكنَّهم يزيدُون فيهِ حَرْفاً لمعنى يُرِيدُونَهُ من مُبالَغَةٍ»[100]، نحو بُلْعُوم أو بُلْعُمْ[101]؛ بَلْسَم[102] الرَّجُلُ إذا كَرَّهَ وجهه («فالميم زائِدَةٌ وإنَّما هو من (بلس) ومنه المُبْلِس أي الكئيبُ الحزين)؛ البَرْجَمَةُ أي غِلَظُ الكَلام (فالراء زائدة، وإنَّما الأصل البَجْمُ)؛ والأمثلة التي تأتي من هذا الضَرْب أكثر من أن تُحصَى.

— XI —

خُــلاصـــة

هَدَفَ هذا البحث إلى تقديمِ فكرةٍ وافِيَةٍ عن ابن فارس ومؤلَّفاتِهِ وبخاصة **مُعجَم مقاييس اللُّغة**. وقد وجدنا هذا **المُعْجَمَ**

(٩٤) **المقاييس** (ج ٣/ ص ١٦٢).

(٩٥) **المُعَرَّب** للجواليقي (ص ١٨٦ ــ ١٨٧)؛ واللسان (مادة سَذَقَ: «سودنيق بالفارسية سَوْدَناه»).

(٩٦) **المقاييس** (ج ٣/ ص ١٦٢).

(٩٧) وفي اللِّسان، سجلاط مُعَرَّب عن الرُّومية «سجلاطس».

(٩٨) **المقاييس** (ج ١/ ص ٥٠٦).

(٩٩) **المُعَرَّب** (ص ١١٠)، واللسان (جردب).

(١٠٠) **المقاييس** (ج ١/ ص ٣٣٢).

(١٠١) **المصدر السابق** ص ٣٢٩.

(١٠٢) **المصدر السابق** ص ٣٣٤.

يَنِمُّ عن عبقريَّة مؤلِّفِهِ: فابنُ فارس كانَ طليعيّاً في فِكْرَةِ رَدِّ الكلم ـ بالإجمال ـ إلى أصولٍ مُعيَّنَةٍ، وكانَ خلّاقاً في ذلك في مُعْظَمِ الأحيان.

وليست الطليعيَّةُ والخَلْق الصِّفَتَيْنِ الوحيدتين اللتيْن وجدنا مؤلِّفَ **المقاييس** يمتَلِكُهما. . فالموضوعِيَّةُ، والإقْرارُ بالشّاذِّ، والتَّحلِّي بالمرونَةِ والسلاسة، والرُّجوعِ إلى أقوال كبارِ اللُّغويين، والاستشهادُ بالشِّعْرِ الأصيلِ، صفاتٌ تَزيدُ من قيمَةِ ابن فارس الفِكْريَّة واللُّغويَّة ومن قيمَةِ مؤلَّفِهِ الخالد.

لكنَّ العَـرَبِيَّـة، كمـا نعـرف، شـاسِعَـةُ الأرجـاءِ كثيـرَةُ الدِّلالات، بحيثُ يَصْعُبُ على إطارٍ واحدٍ، بل أُطُرٍ كثيرةٍ، أنْ تَسْتَوْعِبَها أو أن تَزُجَّ بها. فَرَغْمَ الألفاظِ الشّـاذَّةِ التي اعترف ابنُ فـارس بِعَدَمِ انقِيـادِهـا لـلأصـولِ التي وَضَعَـهـا، نجـد المُعْجَمات تَسْتَفيضُ في سَرْدِ ألفاظٍ شاذَّةٍ أُخرَى. لكنَّ الإنْصَافَ للحقيقَةِ العلميَّة يَقْتَضينا القَوْلَ إنَّ الزَّمانَ الذي يَفْصل اللَّفْظَ عن أَصْلِهِ (إذا افْتَرَضْنا وجودَ هذا الأصْلِ) قد يَلْعَبُ دوراً رئيسـاً في «تَضْبيبِ» هذه الصِّلَةِ وحَجْبِهَا عن مداركِنا. وقَـدْ أَقَرَّ مؤلِّف **المُعْجَم** بذلِكَ(١٠٣). تلك كانت بعضَ الأسبابِ الموضوعِيَّة التي تُعَرْقِلُ نَجاحَ فِكْرَةِ المقاييس في العَرَبِيَّةِ.

تَبقى عـوامِلُ ذاتِيَّـةٌ، تَتَعَلَّقُ بابنِ فـارِس نفسـه، والتي أَضْعَفَت من قيمَةِ **المُعْجَم**: مِنْهَا إغفالُ (وقد يكونُ عدم معرفة) المؤلِّفِ لبَعْضِ الكَلِمَاتِ التي قَدْ تَتَّفِقُ وقد تشذُّ عن الأصْلِ المَوْضُوع؛ ومنها إنْكارُهُ لِصِحَّةِ معانٍ أَجْمَعَ الثِّقاتُ عَلَيْها، ومنها تَعَسُّفُـهُ في ردِّ كلمات إلى أصـلٍ واحِدٍ بَـدَلَ زيادَةِ أصـلٍ آخر(١٠٤)؛ ومنها مطاطِيَّةُ تعريفِ عَدَدٍ من الأصـول؛ ومنها، أخيراً، عَدَمُ مَعْرِفَتِهِ (الوافية) باللُّغاتِ السّامِيَّةِ الأمر الذي دَفَعَهُ إلى الخَلْطِ بينَ المَنْحُوتِ والموضوعِ والمُعَرَّب.

لكنَّ نقاطَ ضعفِ **المقاييس** لا توازي في أيِّ حال نقاطَ القُوَّة، بل العبقريَّة: فَعَلَيْنا ألا نَنْسى أنَّه المُعْجَم الأوَّل في هذا السَّبيل، وأنَّ «جَوامِعَ اللُّغة» التي اعتَمَدَ عليها ابنُ فارس لم تَبْلُغْ درجَةَ الجَمْعِ المُتْقَن التي بَلَغَها **اللِّسان** أو **تاجُ العروس** مثلاً؛ وأنَّ قليلاً من لغويِّي ذلك الزمان كانَ يعيرُ اهتِماماً بالغاً بمسائِلِ المُعَرَّب.

إنَّ ابنَ فارس قَدْ أَغْنَى المكتَبَةَ اللُّغَوِيَّةَ العَرَبِيَّةَ إغناءً لن يُقَدَّرَ بثَمَنٍ. ويكفي أنْ يَفْتَحَ **مُعْجَمُ المقاييس** البابَ واسِعاً أمام إمكانِيَّةِ وَضْعِ «مُعْجَم زَمَنِيٍّ» يَتَتَبَّع ـ قَدْرَ المُسْتَطاعِ ـ تَطَوُّر الكلمة عَبْرَ العصورِ. فَهَلْ نَأْمَلُ يوماً بِمِثْلِ هذا «المُعْجَم»؟

— XII —

المـــراجع

(١) ابن فارِس: مُعْجَم مقايِيس اللُّغَة. تحقيق وضبط عبدالسَّلام محمد هـارون. ط ١. القـاهـرة. دار إحيـاء الكتب العـربيَّـة. ٦ أجـزاء (١٣٦٦ ـ ١٣٧١هـ).

(٢) ابن منظور: لِسانُ العرب المحيطُ. إعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي. دار لسان العرب. ٣ أجزاء.

(٣) الجواليقي: **المعرَّب**. . .

(٤) الزَّبيدي: تاجُ العَرُوس من جواهِرِ القاموس. سِلْسِلَة تُصْدِرُهَا وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت.

(٥) الصَّالح، صُبْحِي: دراسات في فقه اللُّغة دار العلم للملايين ط ٨ (١٩٨٠).

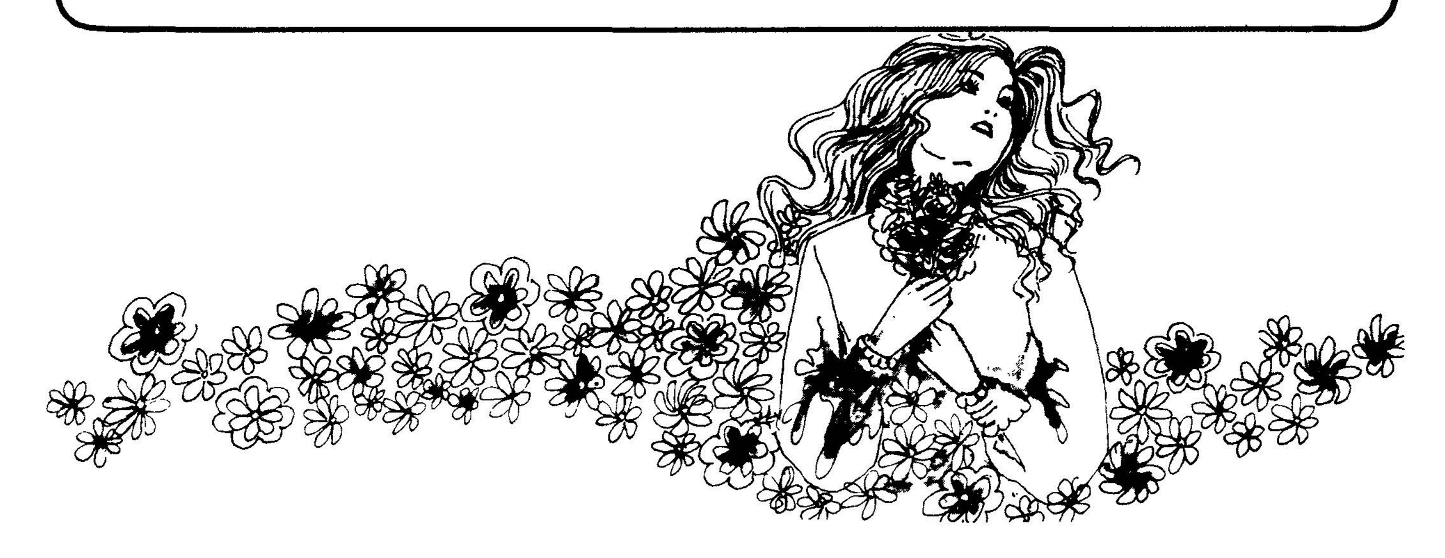
(٦) الفيروزابادي: القاموس المُحيط. رَتَّبَهُ على طريقة المصباحِ المُنير وأساس البلاغة الطَّاهِرُ أحمد الزَّاوي. الدار العربية للكتاب (٤ أجزاء) ١٩٨٠.

(١٠٣) راجع الهامش رقم (٧٥) من هذا البحث.

(١٠٤) راجع جذر (حل).

أربع قصائد حب

محمد نور الدين



«يحدث هذا... والشاهد كفّاي»

بين الفينة والفينة
أتحسس كفّي
ما زالت فيها عشر أصابع
وخطوطُ العمر، كذلك،
والموتُ
وخطوطُ الحبِّ..
بين الفينة والفينة
أتأمل كفّيْ
أتأمل بعض الزمن الفائت
بعض الزمن الآتي
ذاكرتي، لا شك، قليلة
لكني أذكر، ما زلت، كثيراً
أبخرةً
أعشاباً
ومدى من نسوة
(في القرية ذات الأسنمة الخمسة

ودمي
يورق في أمي
وأبي ينهر خَلْفَهْ
والشمس وراءَهْ
ظلَّهْ
والطفلةَ
(من يذكر؟)
حين أدانيها
واللعبةَ
حين أواريها
جدت اللعنات
.. وكثيراً أذكر
ما يشبه عينيها
ويديها
وطريقاً منطفئاً بالدمع
إليها
لم يتبق لي من صحراء الكتب
الجنس
الثلج
الأسماء
سوى وعد

وطريق، في القرية ذات الأسنمة الخمسة
منطفىء بالورد
إليها
بين الفينة والفينة
أتحسس كفي
أتأملها
ما زالت فيها
خفقة نهديها،
في ذاك الليل البارد،
ما زالت فيها
(هل تذكر؟)
يحدث هذا
والشاهد كفّاي

«آخر الليل»

ـ ١ ـ

عاشقك الآن أنا
أعرفه ذلك منذ سنين
فهذا القلب
لم يخطىء أبداً

لكني الآن عرفت

كيف تسيل الكلمات على كتفيك

وَلِلّيْلي

كيف يصير الأنف منارة

ـ ٢ ـ

أحياناً

تأتيني اللذة من فمها المغلق

أحياناً ـ من لمسة عينيها

لا أحد سوف يناديني: نزق

لا أحد سوف يقول: ملاك

ـ ٣ ـ

غطّي

بين ذراعَيْ

غطّي

وأهيلي فوق الشفتين فمي

كي يبلغ هذا الحلم نداه

كي تبلغ أنفاسك، تلك،

دمي

ـ ٤ ـ

في منتصف الليل

يميل القلب إلى ظلّه

ويقول:

أحبك

«ثلاثة»

ـ ١ ـ

أمنحك الآن دمي

أمنحك القرية، يوم السبت، سريراً

أمنحك العشب سلاماً

أمنحك الأخضر

ـ ٢ ـ

القبضة من دم

(تعرف ذلك منذ سنين)

والصوت أمير

والقلبان

كرتان

تتقاذفها أقدام الفرح الآتي

ـ ٣ ـ

ينكسر الوجه حنيناً

تنكسر القبلة عند الدرج الليلي

كم يلزم تلك القرية كي تدخل في أرقي

كم يلزم تلك المرأة كي تخرج من جسدي

«اليك»

إليك سوف أمتطي هذا النهار

وخلفي البحر بدافع المدينة

وخلفي الصهيل يجلد السكينة

وخلفي الصدى

قليلًا..

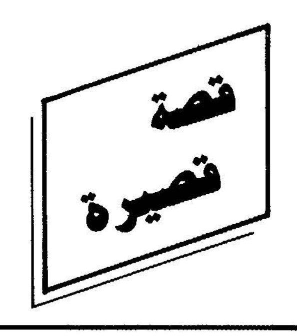
يهبط الليل

وتمتلي الطريق بالنجوم

فلا أراك

عندها أعرف أنّي قد.. وصلت

بيروت



رجل وامرأة

أحمد خلف

(١)

عادة في كل صباح يكون مضطراً أن يستخدم قدميه كي يقطع الطريق الموحل (هو لا يحب هذا الطريق الترابي أبداً) بين البيت والشارع، ودائماً، هناك رجل عجوز وامرأة تصغره بعشر سنوات يسيران جنباً إلى جنب، يتهامسان فيما بينهما، لكنه يلمح من بعيد طيف امرأة يتقدم ناحيته، بالأحرى فتاة في الثلاثين من عمرها، غير أنه يضيق وقت الصباح (دائماً، يجد الوقت ليس لصالحه) وما يسمح به من مجال لكي يرى، ويلحق بسيارة النقل التي ستنقله إلى مكان عمله، يحشر جسده مع حشد الركاب، يمسح عرقاً تصبّب من جبهته وسالفيه، يزفر، ولا يستطع رسم صورة واضحة في ذهنه للفتاة التي لمحها قبل دقائق، لكن صورتها تضيع وسط زحمة ما يرى من وجوه مكدسة داخل السيارة الكبيرة، وهي تنفث عطساتها المتكررة، يظل واقفاً في الممر الضيق بين المقاعد، مع مجموعة من الأجساد، التي تزداد كلما توقفت السيارة ينحشر جمع جديد من الوجوه، وهو لا يرغب في التحديق بواحد منها، ورجل عسكري يقول له: «لماذا لا تتقدم إلى الخلف؟» وهو لا يعرف ما تعني عبارة الرجل، فيسأله: «كيف أتقدم إلى الخلف؟» ويعيد الرجل العسكري عبارته بحنق «إذا لم تفهم فدعني أمرُّ إذن». والفتاة التي شاهدها، الأصح المرأة ذات الثلاثين عاماً، أو أقل بسنوات معدودة، سوف يراها غداً، أو بعد عام من الآن.. ومع هذا، فالوجه الذي تلاحقه صورته، يغيب وتتلاشى ملامحه ولا يبقى منه غير شبح.. ومن المقعد الخلفي يصرخ صوت بأعلى ما يملك من قدرة على توصيل عويله إلى سائق السيارة الكبيرة: ــ نازل. نازل. عندئذٍ تبدأ الكتلة المعدنيّة بالترهّل والتوقف شيئاً فشيئاً، وبدل أن ينزل منها الرجل، وهو يدفع جسده باتجاه الباب، تنحشر ثلاثة أجساد جديدة كانت منذ زمن بانتظار أن يأتي أحد ويأخذها معه في عربة أو أية واسطة نقل.

(٢)

عادة يحدث له هذا كل يوم، بل في كل صباح يرتدي فيه ثيابه، ويحلق ذقنه، يتعطر (مع أنه لا يحب العطور) لأنها هي التي توصيه بذلك. تهيىء له قميصه وسترته وسرواله وربطة العنق (مع أنه لا يحب ربطة العنق) ويلمع حذائيه ثم يغلق وراءه الباب بعد أن يتأكد من أنه لم يترك أحد المصابيح مشتعلاً، ويمضي، تقول له: أترك لي ورقة، أية ورقة تؤكد لي فيها أنكَ سعيد معي، وأنك ما زلت تحبّني، مع أننا متزوجان منذ عشرة أعوام، ومع نفسه يقول لها: منذ ألف عام، يلقي نظرة متأملة على واجهة البيت، ويأخذ نفساً من سجارته، ويمضي فعلاً.

(٣)

عادة، تحدث أشياء من هذا النوع، كل يوم، وربما على غير توقّع. هي تحدث له غالباً، لكنها لا تحدث لجاره، أو لصديقه (مع أنه لا أصدقاء لهُ) ولا لزميله في العمل، هو يعتقد ذلك على الأقل، وربما تحدث لهم جميعاً، لكنه لا يعرف أو ربما هم لا يحسنون صياغة أقوالهم له، مع أن الشاب الفلسطيني، الجالس على المنضدة المجاورة لهُ يقول له دائماً: «جميعنا في الهوى سوا». يهز رأسه ولا يجيب بشيء بل يظلُّ في جلسته يفكر: كيف يمكن لنا جميعاً أن نكون في الهوى سوا؟

يسأله ثانية: ألا ترغب في قدح من الشاي؟

ينهض.

ويستوي واقفاً. تنظر إليه بإمعان، وهي تغلق حقيبتها الجلديّة، تعلقها على كتفها، تخاطبه بصوت غير متردّد:

ــ إفعل هذا من أجلي،

ـ أفعل ماذا؟

ـ أكتب ورقة صغيرة. أكتب فيها أيّ كلام.

ـ كيف؟ لا يمكن أن أكتب أي كلام.

دائماً، كان يترك وراءه ورقة مكتوبة، وغالباً ما تغضبها ورقته.

ـ لماذا لا يمكن، ألأنّه من أجلي؟

عادة يشرب بقيّة الشاي، يجده بارداً جداً، ومع هذا يحتسيه لكي يستطيع التدخين بعده، ويمضي في طريقه الصباحي كل يوم.

(٤)

يحدث هذا عادة ولا يد لهُ فيه، بل يجد نفسه وسط الدوامة، ولا حول لهُ في تغيير ولا قوة لديه.

(٥)

إذا كانت تلك إحدى العادات اليومية، فإنه ابتلى بعشرات العادات، التي لم يفكر في أنها ستصادفه في يوم ما. كان ولداً فتياً، هازئاً بكل شيء، يجد مُتعة غريبة على سواه، حين يسخر مما يجري من حوله، لكنه تغير كثيراً، وإذا هيىء لأصدقائه الذين جذبتهم نداهات العالم وعواصمه البعيدة، أن يتعرفوا عليه فسوف يجدون شخصاً آخر غريباً، نحيلاً، شاحباً، ممتعضاً، وسوف يجدون صعوبة بالغة في التفاهم معهُ، وهو نفسه لا يدري كيف حدث هذا معهُ. قالت لهُ زميلته:

ـ أنت تدخن كثيراً، هل كنت كذلك دائماً؟

حين يدخل غرفته، يخلع سترته ويعلّقها على حافة النافذة، ويتخلّص من ربطة العنق، يذهب إلى المرافق الصعبة ويزيل مواقع عطره، ويعود إلى علبة سجائره، يدخن وهو ينظر إلى السوق الشعبية، خلف مبنى العمل، يحدق بالمارّة من الناس، وهم في شغل من حالته، يعود بنظرة إلى زميلته الواقفة أمامه، وهي تشبك ذراعيها حول نهديها المندفعين نحو أمام. يقول لها:

ـ التدخين. آه، منذ عشرة أعوام وأنا أدخّن بهذه الحمية.

تضحك وهي تضرب فخذيها بيديها:

ـ أنا لا أعرف معنى الحميّة؟

يأتي زائر إلى غرفته ويقول له، بنوع من دهشة:

ـ يا إلهي، لقد تغيّرت كثيراً.

ـ نحو الأفضل؟

ـ أبداً، نحو الأسوأ.

ـ كيف؟

ـ انظر، وجهك شاحب وعيناك غائرتان.

يضحك وهو يلوّح بذراعه في فضاء الغرفة:

ـ ما معنى الحميّة إذن؟

يقول الزائر: لقد تغيّرت فعلاً.

كانت اللوحة المعلقة على جدار الغرفة أمامهُ وحدها تقف شاخصة أمام ناظريه، ولا يلوح أحد من زملائه في الغرفة، لكنه يظل يتخذ جلسته وحيداً، مع أن الفتاة «زميلته» وعدته بالعودة إليه، وقد اندفع الزائر خلفها خارجاً، ينمو الصمت داخل المربع الكونكريتي، تلك اللحظة فقط يفكر بهدوء تام، بالفتاة التي شاهدها تلوح هذا الصباح وحيدة، وهو لا يعلم إلى أين تمضي بمفردها. كان جل ما يشغلهُ هو رؤيتها على الأقل.

كان يلتقي في طريقه رجلاً عجوزاً وامرأة، يسيران مع بعضهما، يتهامسان فيما بينهما، وكان هذا وحده يرهقه ويدفع برغبته للموات. ذلك الصباح، كان يقف وحيداً في موقف الباص، مضت نصف ساعة من وقته، ولم يلمح لها أثراً في الطريق، ومرّت مجموعة من العربات الكبيرة استقلها أناس كثيرون. صعدت المرأة العجوز وتبعها الرجل الشيخ إلى السيارة الكبيرة، التي تأتي من خارج المدينة، وهي في طريقها إلى وسط البلدة. إنّ عليه العثور على عربة ثانية توصله إلى محل عمله. وحين يهبط من هذه العربة، ويندفع باتجاه السيارة الأخرى عليه أن يخترق صفاً كبيراً من باعة الخضار، والمثلّجات والأصباغ البيتية وعمال البناء والعاهرات الصغيرات اللواتي ينتظرن الحظ أن يأتي مبكراً، (وبذلك تكون ساعة من الوقت قد ادخرت لراحة أجسادهن) وهو يحثّ الخطى، يلفّ جريدته الصباحية ويضعها تحت إبطه، يمضي وحيداً. ذلك الصباح، كان المقعد فارغاً حين ألقى بجسده فوق اسفنجته الباردة (كان لا يحب الإسفنج أبداً). ولم يضع في باله أنها ستأتي من غيمة بيضاء وتحطّ بجانبه على المقعد ذاته. هي، الفتاة ذاتها، أو الأصح، المرأة الشابة ذات الثلاثين عاماً أو أقل بقليل. كانت ترتدي سترتها الوردية وتنورتها الضيِّقة، وعيناها الشاردتان، والشعر الغلامي وصفحة الوجه المتوردة بعفوية أبدية، نظر إلى أصابع يدها الرشيقة وساقيها والفخذين، وكذلك النظرة الثاقبة إلى جانب السيارة، شعر بحنين ورغبة للمسها، وأراد أن يتكلم لكنه أحس أن كل شيء يغيب ويختفي من أمامه، ترى ماذا يفعل؟ وحين شاهدها تهمّ بالهبوط ومغادرة مكانها، أحسّ بضياع مخيف يهز وجدانه الآن، أكثر من أي وقت مضى.

(٦)

ماذا عساه يفعل غير أن ينتظر؟

(٧)

اعتاد أن يمضي ساعة خارج مبنى عمله، حين يدخل بوابة المبنى، يذهب في الحال إلى دفتر التواقيع، يضع توقيعه أمام خانة اسمه، ثم يلقي حاجياته على منضدة عمله ويهبط باتجاه السوق الشعبية، هناك، يجلس وحيداً على مقعد يشرف على طريق المارة، أمامهُ. يدخن ويشرب الشاي الساخن وبخاره يتصاعد أمامه، يكون قد هدأ تماماً. كان يعلم أن المكان له رائحة القدم، رائحة التبوغ العتيقة والبهارات التي جلبت من البلد البعيد، والآهات التي نضحها جسد يكدّ ليل نهار، وجوه شاحبة، وأخرىٰ غاضبة، معتمة، قاطبة، خالية من معنى، هازئة بنفسها وبدورها اليومي، هنود، مصريون، عراقيون، بضائع تحطّ وتختفي، روائح، روائح، روائح. هو لا يستطيع حصر هذا الكم من الروائح، لبعضها رائحة الإسفلت، ورائحة: الثوم، والتبغ، رائحة شقوق اليد التي تتعب، رائحة غازات المعدة وثقل تحمله الأكتاف، رائحة العطر الفرنسي يخترق الروائح الغضة، الروائح التي يشمها لها طعم الحبر الصيني والانكليزي والروسي والأميركي، واللعنة التي تدبّ في الأرض الملطخة بالطين والأكف المصبوغة بالحنّاء. هو وحده يشاهد ذلك الخراب، يودّ لو يبكي، غير أن طفلاً بكى بدلاً عنه، والشاب الفلسطيني يحدثه ولا يسمع، والرجل صاحب المقهى يتحدث إليه ولا يسمع، وهو يحدث نفسه لكنه الوحيد من يصغي لما يقوله الآن، أو في أية ساعة تأتي. إنه لا يصغي إلا لصوته هو ولا يفوه بشيء بل ينظر إلى الزبائن في السوق الشعبية، والقصابين والزحام الشديد على طبقات البيض واللحم البرازيلي والنمساوي والفنلندي والخضار السعودية والكبريت الأردني وهو ينظر ولا يفوه بشيء، إلى الأولاد المصريين وهم يزعقون بأصوات ممزقة: ملعون أبو الدنيا ولا يفهم، لكنه ينظر ولا يفهم، وزميلته تنظر إليه عبر الطابق الرابع وتضحك، وبودّه من صميم قلبه أن يسألها؟ لماذا تضحك في وقفتها تلك، وحين سألها فعلاً، تقول له، سل الشاب الفلسطيني، يقول الآخر في الحال: إنني مشغول بقضية السفينة الإيطالية، ويشاهد في جلسته تلك بضاعة إيطالية فلا يعترض ويتحرق شوقاً إلى الفتاة، التي شاهدها هذا الصباح ولم يستطع التحدث إليها، مع أنها كانت تتوقع منه ذلك، قبل أن تغيب عنه وسط زحمة الناس والبيوت والعربات.

(٨)

يحرص عادة أن يبتاع صحف اليوم، يتأبّطها ويمضي إلى محل عمله، يقطع الطريق القصير بين السوق الشعبية وشارع الرشيد، ينظر محلات بيع الملابس الداخلية معلقة في الواجهات الزجاجية، والأحذية الأجنبية ذات اللمعة الصافية والصناعة الفاخرة المتقنة، والسراويل الطويلة على الجانبين معلقة من أعلى إلى أسفل، وربطات العنق والجاكيتات الشتائية الأنيقة الأقمشة وإتقان الصناعة. يتوقف أمام أحد المحلات، يبتاع قميص جرسيه وبنطلون جينز وقمصلة سوداء، يقول: الآن جاء الوقت الذي يتخلص فيه راعي البقر من ثيابه المحنّطة ليرتدي بدلته الحقيقية.

ينظر الشاب الفلسطيني في وجهه متأملاً هيئته الجديدة ولا يفوه بشيء، بل يأخذه إلى مقهى صغير ليحتسيا الشاي ويقدم له سجارة ونستون من علبته ويدخنان صامتين، وحين تمر بهما فتاة جميلة، تسحب وراءها طفلاً صغيراً، تختفي الفتاة من أمامه، مع أنه يركز على مؤخرتها حتى تغيب، يتذكّر هذا الصباح. كان يحشر جسده بين الراكبين، يأتي مكانه بجانبها وهي تنتظر منه أن يتكلم لكنهُ يظل صامتاً، وهو يفكر أن يقول لها: صباح الخير، وإذا ردّت عليه، فماذا سيقول لها، مع أنهُ فكر بهذا طويلاً من قبل وأنه سيحدثها عن كل شيء إذا أتت الفرصة، ولقد جاءت وحلّت بين يديه ولم يعرف كيف يستغلّها ويبدأ معها الحوار.

يباغته الشاب الفلسطيني قائلاً:

ــ لن تستطع أن تفعل لنفسك شيئاً.

ــ أي شيء تعني؟

ــ من أجل حريتك، ألا تستحق هذه أن تفعل لأجلها شيئاً؟

المقهى الذي يرتاده يقع في مواجهة مبنى عملِهِ، بطوابقه الستة العتيقة، يركز نظره على نوافذ الطابق الرابع، يلحظ زميلته، تطلّ على الشارع عبر إحدى النوافذ. يراها تبتسم لأحد المارة، ثم تختفي، وينتبه في جلسته إلى الشاب الذي يلوح بذراعه إلى أعلى. لم تمض لحظات وكانت زميلته قد هبطت إلى أسفل وراحت تتحدث مع الشاب. يقول له صديقه الفلسطيني:

ــ إنهما يعرفان بعضهما منذ فترة طويلة.

ــ هذا واضح جداً.

ــ انقطع عن زيارتها إلى البناية!

ــ . . . !

ــ أصبحا يلتقيان خارج المبنى.

ــ . . . !

في الحال، يتذكر الفتاة التي ظل يلاحقهُ خيالها، يزوره بين لحظة وأخرى، زائر دائم شبحها إليه. كان باستطاعته أن يسألها

لماذا ترتدي ذلك الفستان وهذه التنورة والسترة الوردية. التنورة القطنية والسترة الحريرية، مع أنها لا تضع على وجهها المساحيق ولا تصبغ أظافرها ولا تعلّق وردة في شعرها مثل بعض الفتيات. لكنهُ يسأل نفسه أيضاً إن كانت تدخن أم لا، وهل تحتفظ بعلبة كبريت أم ولّاعة غازية في حقيبتها؟ وحين تنبّه إلى نفسه، وجد كم هو سخيف وغير منطقي، إذ ليس من حقه أن يسأل فتاة لم يتحدث معها بشيء إن كانت تدخن أم لا (كان يحب رؤية السيدات وهنّ يدخنّ السجائر الثمينة، لكنه كره هذه العادة حين قبّلَ إحدى الفتيات الأجنبيات فوجد رائحة فمها عفنة ومقززة) وكان بودّه ألا تفعل هذا أبداً، ما دام يحبها ويلاحقها، ولكن هل يحبها فعلاً؟

(٩)

عادة، يحدث هذا كله ولا يفعل لنفسه شيئاً، وماذا ينبغي أن يعمل غير أن ينتظر؟ لكنه فكر هذه المرة، ينتظر ماذا؟ لقد انتظر طويلاً ولم يعد من المعقول احتمال فكرة أن يمر الوقت من أمامه، دون فعل شيء، وهذا الصباح بالذات وقف وسط الغرفة الكبيرة، بعد أن أغلقت حقيبتها وشدّت شعرها بحلقة عاج من الخلف، قالت له: تعالَ ساعدني. كانت تضع رافعة النهدين البيضاء حول صدرها، وطلبت منه أن يربط المشدّ لها، وفعل ذلك بدون رغبة فقد كان صدرها ضامراً، وجسدها نحيفاً، خلاف ما كانت عليه قبل عشر سنوات، حين تزوّجا كان جسدها فتياً وصدرها ممتلئاً ومتدفقاً، لكنه الآن ليس كذلك، حيث فعل الزمن فعلته معها. دائماً كانت تقول لهُ: إنني أعمل مثل كلبة. لم يكن ليساعدها بشيء في عملها داخل البيت، لكنهُ اضطر أخيراً تحت طلبها الملحّ، ومع أنه يجد متعة جديدة لم يعهدها من قبل، لكنهُ كان يخشى أن يعرف أصدقاؤه أو معارفه ـ أمه وأبوه بالذات ـ وكانت تعلن هذا بين حين وآخر، عندما تكون غاضبة منه، تتورّد وجنتاه باحمرارٍ قانٍ، ويشعر بخجلٍ شديد يجتاحه ولا يفوه بشيء، بل يحدّق بالوجوه التي تستمع وتضحك أو تبتسم على الأقل.

(١٠)

عادة يحدث لهُ هذا، ولا يستطيع أن يفعل لنفسه شيئاً أبداً.

(١١)

وهي تسكب لنفسها قدح شاي، قالت لهُ:

ـ لقد تغيرت كثيراً في المدة الأخيرة؟
ـ لم أتغير ولا هم يحزنون.

لم يكن ينظر إليها، كان يعدل من وضع سرواله، وينظر عبر النافذة إلى الشارع الفرعي، الذي يوصل البيت بالشارع العام.

قالت: ـ ألم أقل إنك تغيرت، أصبحت أكثر غضباً؟

كان الفطور جاهزاً، لكنه لم يتناول منه غير قطعة الجبن وقدح الشاي. اتخذت مكانها على المائدة، وهي لا تكفّ عن ترتيب حالها، شعرها، وثيابها، كانت تتهيأ لمغادرة البيت قبله إلى العمل. عادة، كانت تسبقه إلى محطة الباص بوقت تكون فيه قد أقلت الباص، يحدث في الغالب أن يرى الفتاة ذات الجمال الرباني بوجهها الصافي وعينيها النقيتين وجسدها المثالي القامة بين الطول والقصر وسترتها الوردية تكشف عن صدر مليء بحنان يهفو إليه ويحسّه مكملاً له مع خصلات شعرها الأسود الفاحم بنعومة ملموسة، وعينيها عميقتي النظرة. وهي تحدق به ملياً، يشعر أنه يعرفها منذ أمد بعيد، وهو يودّ لو يخبرها بذلك، هذا الوجه قد التقاه قديماً، ربما في طفولته أو صباه، وهو الآن في الحادية والأربعين من العمر، يمكنه القول إن ما يحدث نفسه به، الآن، حقيقة وليس وهماً من الأوهام، فهو لا يسلم نفسهُ بهذه السهولة، لكي يغدو رجلاً موهوماً، قالت لهُ:

ـ تناول فطورك.
ـ لا رغبة لدي للطعام.
ـ وتدخن أيضاً؟

أردفت:

ـ كم تغيرت ولا تريد أن تعترف؟
ـ ماذا تقصدين؟
ـ أنت تعرف ماذا أقصد؟

قال جزعاً: أنا لا أعرف أيّ شيء.

ـ ألا يوجد أي سبب لتغيّرك في المدة الأخيرة؟
ـ لا يوجد أي شيء.

وهي تنظر إليه: أرجو ذلك.

كان يقف أمام المرآة، يعدل من وضع هندامه، وهو يحدّق بهذا الوجه التالف، وجهه الذي علته التجاعيد، مبكرة في غزو صفحته. داخله إحساس كثيف بأنه لم يعد يحب الفتاة بل أصبح هائماً بها، هل يمكنه الاعتراف بالمسألة؟ وهو لا يعرف طريقاً إلى معالجة قضيته بالشكل الذي وراءه مأساة من أي نوع، وهو موقن أنها لن تغفر له ذلك إذا ما عرفت بالأمر. وتخيّل سقفاً ينهار أو جداراً ينهدُّ عليه وحده، وهي تقف تنظر إليه ساخرة، وكان يفكر إذا كانت الفتاة تعرف أنه متزوج أم لا... وألقى نظرة على زوجته التي التهمت طعام الفطور، تناولته بهدوء مبطن بعدم

الراحة مما يجري، مع أن ثمة شيئاً واضحاً لم تكن قد أدركته. قال يسألها: ألا تذهبين؟

ــ سنخرج معاً إذا لم يكن لديك اعتراض!

صمت بعض الوقت وهو ينظر إليها بكثير من الدهشة وعدم الارتياح لهذه الفكرة المباغتة، قال بصوت متردد:

ــ لا مانع لديّ.

كان يشعر أن غمامة ثقيلة تهبط عليه، وتخيم على لحظته، لكنه لا يعلم سبباً بيِّناً لها، وكلما خطا خطوة جديدة معها، ينتابه إحساس دامٍ للهرب إلى مكان ما، ركن قصي أو زاوية منسية. وهبطت عليه فكرة أن يذهب من ساعته إلى بار أو مقهى ويؤجل فكرة الذهاب إلى العمل هذا اليوم. إن بإمكانه الاعتذار غداً عن عدم مجيئه، وفجأة، داخلته الروائح الضاجة في السوق الشعبية القديمة، رائحة الثوم والبهارات والتوابل والخضروات، والثياب القديمة. رائحة زمن بطيء لا يتحرك إلا كنملة، زمن منسيّ لا يعني أحداً، رائحة شواء اللحم الهندي والدجاج البرازيلي وأصوات الباعة في بدء السوق حتى نهايته.

كانا يصلان هذهِ اللحظة موقف الباص، وتنبَّه إلى أنهما لم يتبادلا الكلام في الطريق، أخرج علبة سجائره وأشعل واحدة لنفسه وبدأ يدخن، وثقل الغمامة يزداد ضغطاً عليه، لكنه فجأة، مثل حلم غريب غير محسوب، كانت دهشته أشبه بصرخة مكتومة، لها وقع النداء الخفي، حين التقت عيناه بعيني الفتاة وهي على مقربة خطوات منها، شاهدها تتقدم باتجاهها، ثم تتوقف، وظلّ دهشتها واضح له. ولبرهة كانا يتبادلان النظرات، وقالت الزوجة: ــ ماذا يحدث؟ ولم يجب. وشعرت أنها تسرعت بكلامها. ويدها ترتجف، ظلت توزّع نظراتها الغائبة على كل شيء من حولها، كان الباص قد توقف واندفع إليه الناس المحيطون بها، كل الناس كانت الفتاة قد ارتقت درجات الباص وتبعها زوجها، دون الالتفات إليها، وهي تقف مبهورة وأنفاسها تتصاعد إذ أدركت أن ثمة شيئاً قد تحطّم أو تغيّر فعلاً، ولم يعد باستطاعتها أن تفعل أي شيء. من أجل نفسها على الأقل.

بغــداد

وجه في سوق أربيل

ياسين طه حافظ

قال لي رجلٌ: «قَدِمَتْ»،
والتفتُّ لها!
ذلك الوجهُ، لو تذكّرتُ. . .،
قد مرَّ بـي
ورأيتُهُ في حُلمٍ، في مكانْ
أم توهّمتُهُ؟

* * *

ها هي المَلَكُ المطمئنُّ بشيءٍ من الحزنِ
بإشراقةٍ من زمانٍ بعيدْ
ترسمُ الخطواتِ النبيلةَ في عالمٍ
غادَرَتْهُ الأساطيرْ
وتمرُّ على طرُقٍ لم يمرَّ بها السحرُ
منذ زمانٍ، وقد
هَجَرَتْها، ولم ترجع الورودْ

* * *

علّني أستعيدْ
علّني أتذكّرُها،
ربما في الكتاب المقدّس قد جاءَ ذكرٌ لها،
ربما قد رأيتْ
صورةً،
أو توهّمتُ وجهاً قريباً لها ــ
اقتربتْ!

* * *

مُتَمَهِّلَةً
في سكون عجيبٍ تسيرُ
وتبحث في السوق عن حاجةٍ
هي تبحث عن سِرّها
قد أضاعتْهُ منذ زمانٍ قديمٍ بهذي المدينة

* * *

الجميعُ تولّاهُم السحرُ
وراحتْ بأرواحِهمْ نسمةٌ
واستقرّوا بوقفتهم ساكتينْ
يحذرونَ
ارتباكَ السنينْ

* * *

والجميعُ أمام الجمال الغريب الذي
يدخل السوقَ بعد الظهيرةِ
ما بين حينٍ وحينْ
تتملَّكُهُمْ هيبةٌ
وخشوعٌ عميقٌ
وشيءٌ قريبٌ من الحب لا يفهمونْ. .

* * *

أعيُنٌ خَشِيَتْ سرَّها،
أطرقوا كلُّهمْ.
حينما ابتعدَتْ،
غادَرَتْهم وجوهُهُمُ،
تَبِعَتْها،
طَفَتْ خلفَها في السكون. . .

بغـــداد

قصة قصيرة

ما بعد الزيارة

إبراهيم حميدان

كانت الغرفة تكاد أن تكون ممتلئة بالأشخاص، فبالإضافة إلى أسرّتها الخمسة المشغولة بالمرضى كانت هنالك مجموعات الزوار وقد التفت كل مجموعة حول مريضها، تحاوره، تحدثه، تحاول أن تزيل عن قلبه طبقات الحزن والأسى وتشيع فيه شيئاً من الصبر، شيئاً من السلوى والأمل.

وهو كان هناك، مضجعاً على سريره، ممتقع الوجه، غائر العينين، غزت التجاعيد وجهه وعنقه وكأن عربة الزمن انحدرت به نحو الشيخوخة وهو الذي لم يتجاوز سن الأربعين إلا بسنوات قليلة. كان جسده مغطى تماماً بشرشف أبيض رقيق، فيما عدا وجهه ويديه اللتين كان يستعملها أثناء الحديث. كان صوته وقوراً، رصيناً، ينم عن فؤاد مطمئن، ونفس صلبة، قوية كالصخر، لم يوهنها الحدث الجليل الذي ألمَّ به. فليس شيئاً هيناً أن تبتر ساق المرء، فإن لم يكن المرء ثابت الجنان، رابط الجأش فإنه قد يتعرض لانهيار نفسي عنيف، تكون له انعكاساته السلبية على حياته في المستقبل، وهذا ما كان يخشاه زواره ذلك اليوم. كانوا يتوقعونه كاسف البال، مكسور الخاطر يئن ويتوجع، ويرثي نفسه وأسرته التي أمست بلا معيل بعد أن صار عاجزاً عن العمل.

كانت تلك الأفكار تتزاحم في رؤوسهم وهم في طريقهم إليه، غير أنَّ الدهشة عقدت ألسنتهم ساعة أن وقفوا أمامه، وقد بدا رابط الجأش، واثق النفس، راسخ الإيمان بالله وقضائه الذي لا يردّ. وفيما عدا ابنه الصبي الذي ظلَّ جالساً على حافة السرير يحدق في ساق أبيه المبتورة بعينين مخضلتين ووجه شاحب ممتقع فيما عدا هذا، فإن كافة زواره ذلك اليوم، كانوا ينظرون إليه في ودّ وإعجاب وقد زايلتهم كل مشاعر القلق والحزن التي استقرت في قلوبهم ساعة سماعهم النبأ.

فها هو الرجل أمامهم في أحسن الأحوال. ساقه بترت نعم، ولكن إرادته لم تبتر. عزيمته لم تتقوض وروحه لم تزايلها الدعابة ولا فارقها المرح، وها هو يحدثهم في جرس باسم، ينضح بالاعتداد بالنفس، النفس المتماسكة المتينة، التي لا توهنها الملمات ولا تفت فيها الخطوب.

ولقد تباينت آراء الزوار فيما بعد في تفسير ذلك، فبعضهم عزاه إلى تعدد المحن والتجارب المريرة التي مرَّ بها الرجل خلال حياته، والبعض الآخر فسره بإيمان الرجل الشديد بالله وخضوعه لقضائه وقدره، والبعض الآخر أرجعه إلى الروح الساخرة الهازئة بكل شيء.

وحين سأله أحدهم عن بداية المرض معه، استند بكوعيه على الفراش وانسحب بجسده إلى الوراء، متكئاً بظهره على مؤخرة السرير، وشرع يقول:

ــ في البداية كان عبارة عن دملة صغيرة متقيحة في قدمي، أخذت تفرز سائلاً أصفر بشكل دائم مما جعلني أسارع إلى المستوصف العام، هناك فحصني الطبيب فحصاً سريعاً ثم...

وقاطعه أحدهم:

ــ طبيب باكستاني طبعاً؟

فأجاب المريض مبتسماً:

ــ والله، لا أدري، طبيب باكستاني، باكستالث... المهم، أخذت أستعمل ذلك الدواء الذي عينه لي الطبيب، ومع مرور الأيام اكتشفت أن قدمي شرعت تلتهب وتتورم، لتصبح حمراء كحبة الطماطم.

عدت للمستوصف العام، وجدت طبيباً آخر، أعطاني دواء مغايراً للأول، وداومت على استعماله، غير أني فوجئت بأن الأمر يزداد سوءاً، لقد تورمت القدم بالكامل واحمرت مقدمة الساق، وأخذت تفوح منها رائحة عفن، تعفنت القدم، وعلى الفور سارعت إلى المستشفى العام، هنالك فحصني الطبيب الأخصائي فحصاً دقيقاً، وأخطرني بأن حالتي تستوجب عملية سريعة لا تحتمل أي تأخير، وأنني إزاء أمرين لا ثالث لهما: إما أن تبتر الساق، أو يستشري السم في جميع أرجاء الجسم.

صمت المريض، وقد أحس أنَّ حلقه قد جف تماماً، مدَّ يده إلى زجاجة مليئة بالماء ليملأ كوباً وضع إلى جانبها على سطح (الكوميدينو) الصغير المجاور لسرير المريض، وفيما كان يعب من تلك الكأس، كانت أنظار الزوار من حوله معلقة به ترمقه باهتمام متزايد ورغبة مطّردة في سماع بقية القصة... مسح المريض فمه بكمه ووضع الكأس على (الكوميدينو) واستطرد:

ــ لم يعد أمامي خيار.. وقلت لنفسي لا مفر من قضاء الله (وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم) ثم إذا كانت تلك القدم البشعة المتعفنة ستقضي علي فلماذا أبقي عليها؟ وقلت لهم اقطعوها.. اقطعوها وخلصوني من هذه القدم الشريرة. وفعلاً قطعوها وتمت العملية بنجاح باهر والحمد لله.

وصمت المريض مرة أخرى، وران على الحاضرين وجوم أخرس قطعه الصبي في صوت خنقه الحزن والرغبة المكبوتة في البكاء:

ــ والآن... هل تشعر بوجع في ساقك؟

ــ كلا، فقط رباطات الشاش التي تضغط على ساقي تؤلمني بعض الشيء.

وسأله أحد أصدقائه:

ــ ألم تفكر في العلاج خارج البلاد؟

ــ أي خارج هذا وأي داخل يا صديقي العزيز؟... أقول لك إنه شيء مكتوب.. هل يستطيع (الخارج) أن ينقذني من المكتوب؟

ومضى يجيل النظر في وجوه الحاضرين كأنه يستحثهم على تأييده فيما قال.

وتمتم بعض الحاضرين:

ــ صحيح.. مكتوب.. (قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا)

واستطرد المريض بصوت أكثر حماساً:

ــ يجب ألا نشرك بالله يا جماعة ونقول لو فعلنا كذا لكان كذا، إنها إرادة الله وقضاؤه.. ثم إن العملية تمت بنجاح تام والحمد لله، لقد بتروا ساقي بمنتهى السهولة واليسر.. ما أشطرهم يا أخي في البتر! لقد رأيتهم بعيني هاتين اللتين سيأكلهما الدود يوماً، رأيتهم يقطعون ساقي مثلما يقطع الخشب، دون أن أتوجع أو أطلق آهة ألم واحدة.. كل ذلك بسبب إبر التخدير الرائعة التي زرعوها في فخذي قبل إجراء العملية.

وأيقن الزوار أن الرجل يتمتع بمعنويات مذهلة الرسوخ والتماسك، وأن العملية الجراحية التي أجراها بالأمس لم تفت في عضده على الإطلاق، بل زادته صلابة وثباتاً.

وحين أزف الوقت، سألوه إن كان يحتاج إلى شيء فشكرهم جميعاً. ثم أخذوا يتقدمون نحوه واحداً بعد الآخر، مصافحين إياه بحرارة طاغية، متمنين له الشفاء التام والعودة السريعة إلى الأهل والأسرة، وقال له أحدهم وهو يشد على يده مبتسماً:

ــ صدقني أني أغبطك على هذه الإرادة المتينة والعزيمة الصلبة.

وعندما أتى دور ابنه، انخرط الصبي في البكاء، وهو يحتضن أباه ويغمره بالدموع والقبلات غير أن الأب انتهره في لطف وقال له:

ــ هيا لقد صرت رجلاً يا عمر.. أنت المسؤول الآن عن البيت... بلغ سلامي لأمك وإخوتك، وأعلمهم أني بأحسن الأحوال.

انسحب الفتى مطرق الرأس دامع العينين، ورفع المريض يده مودعاً زواره الذين شرعوا يغادرون الغرفة واحداً تلو الآخر.

عاد الهدوء إلى الغرفة. التفت إلى بقية المرضى، هم أيضاً غادروهم زوارهم. انتهت الزيارة إذن، وعادت الحياة الروتينية إلى المستشفى، تشاغل بالنظر إلى السقف، أحس بشيء حارق، كاوٍ يلهب أعماقه وبغصة شرسة تنشب أظافرها في حلقه، عاد يرمق بقية المرضى من حوله، كان أحدهم يدير مؤشر الراديو باحثاً عن محطة ما، الذي يليه يتصفح مجلة مصورة يبدو أن أحد زواره قد جلبها له، الآخر يتكيء على عكازيه ويتأهب لمغادرة الغرفة، وقد تدلت ساقه المبتورة بين العكازين الخشبيين وشرعت تتأرجح مع حركة سيره. عضّ شفته السفلى وأغمض عينيه بقوة وإصرار، أنشب أصابعه في الفراش مغالباً قوة قاهرة تحتدم في أعماقه، ورويداً رويداً أخذ جسمه يختلج، وينتفض انتفاضات متتالية، تراخت أصابعه القابضة على الفراش وانفجر بالبكاء.

طرابلس ــ ليبيا

قصيدتان

ليث الصندوق

(١) «اتحاد»

ليست أصابعُها العشرُ ملكاً لها كلّها
. . . بعضها ملكها
وسوىٰ ذلك البعض ملكي
ولكنني لم أعدْ مستطيعاً أميّزُ
ما كان ملكي
وما ملكها بين تلك الأصابع
كذلك ليستْ أضالعها
وهدبياتُ أجفانها
ثم أطرافها
مُلْكاً خالصاً بالتمام ِ لها
إذ أنّا اتفقنا بأنْ نتشارك
في أن نكوّنَ بعضاً
فأمنحها من أصابع كفي
وتمنحني من أصابعها
ثم أمنحها من جوارح ِ نفسي
وتمنحني من جوارحها
ومن قبلُ، كنتُ لها قد منحتُ ذراعاً
ولكنني لم أعدْ أتذكّرُ أيّهما
اليسارُ ترىٰ. .؟
أم تراه اليمين. .؟
وقد منحتني ذراعاً
ولكنني لم أعد أتذكّرُ أيّهما
. . بذلك نحنُ اكتملنا
وسارتْ على الأرض ِ أقدامنا

(٢) الخروج من. .
والدخول إلى. . ثقب الجسد

ألقي على السرير جسماً منهكاً
وعندما أنهضُ، فالمساءُ في أوّلِهِ
وبعدُ لم أفرغ جميع ما بجسمي
من سموم العناء
أغسلُ في البدءِ يدي
أحسُّ بانتعاشةِ البرد الذي
يسري كما النمل على جسمي
أغسلُ وجهي، ومن العينين
تسرّبُ حمّاي كما الدخان
تقلقني خشخشة الأضلاع بعد الحركات المتعبة
أخاف إن غاليت في تحرّكي
تنفكُّ في الطريق
أو تسقطُ أعضائي
أدلكها إذ ترتخي بالدهنِ خوف الصدأ
وعندما يغفل عني الجمع
أخرجُ من ظلامةِ القبوِ إلى الرواق
. . أنزعُ عن كتفيَّ رأسي
فأحسُّ أنني من خفّةٍ كالطير
كأنني رفعتُ عنّي جبلاً
لستُ أرى لهيئتي نقصاً
ولكن هيَ في النقص ِ تبزُّ الغيرْ
أنزعُ أظفاريَ كي أحرّرَ الأصابع
أخرجُ من محجرها عيني
أنفضُ ما يعلقُ فيها من رؤى
أحفظها في القطنِ كي لا يرسبُ التراب في عروقها
أحفظُ في المِجَرِّ أذنيَّ
فلا يقلقُ غفواتيَ بوقُ الجنون
أنزعُ كفّي،
فأريحُ ذمّتي مما بها يلصّقُ الجناة
أفرغُ ما في داخلي من كلماتٍ يابسة
أفكُّ صامولاتِ ساقيَّ
لأطوي جسدي
كقطعةِ القُماش
أقول: يا قلبيَ لا تخفق
فقد حانَ أوانُ النوم

بغــداد

كاربانتيير وأدب «كوبا» السحريّ

رنا إدريس

وُلد «أليخو كاربانتيير» في «هافانا» عام ١٩٠٤. وبعد إتمام دراسته في «كوبا»، مَارس الصحافة وسُجن عام ١٩٢٧ لمدة سبعة أشهر، قبل أن يضع إمضاءه على منشور ضد الطاغية «ماشادو».

ساعدَه الشاعر الفرنسي «روبرت دسنوز»، الذي كان في «هافانا» آنذاك، على الانتقال إلى فرنسا حيث التقى «كاربانتيير» بعدد كبير من الفنانين الفرنسيين «كاّرتو وبريفير وكونو».. وسَجَّل الكاتب حلقات ثقافية في الإذاعة الفرنسية.

ثم استُدعيَ إلى «هافانا» عام ١٩٣٩ لإعداد سلسلة طويلة من الحلقات الثقافيّة في عدة أقنية كوبيّة. وتلقّى دعوة من «كراكاس» لتعليم مادة تاريخ الحضارات في كليّة الفنون الجميلة في «فنزويلاّ»، وبقي في هذا البلد أربعة عشر عاماً. ثم عاد نهائياً إلى «كوبا» عام ١٩٥٩ بعد انتصار الثورة الكوبيّة.

نَشَرَ «اليخو كاربانتيير» روايته الأولى في «مدريد» عام ١٩٣٣، وألحَقَها بكتاب «تاريخ الموسيقى الكوبيّة»، وقد حَصَلَت روايته «قسمة المياه» على جائزة أفضل كتاب أجنبي في فرنسا. وفي هذا الكتاب، يفرض الكاتب نفسه كشاعر عظيم من خلال أسلوبه وثقافته وغزارة صوره وأفكاره، وسموّ إلهامِهِ واستمراريته.

كُتبت رواية «قسمة المياه» بعيد الحرب عام ١٩٥٥. وفيما كان العالم الغربي يبكي خرابه، أخذ «اليخو كاربانتيير» يصف عالماً لم تكن الحضارة قد أفسدته بعد: غابة «فنزويلا» الكبيرة، التي لم تُكتَشَف حتى عام ١٩٣٦ حين زارها الكاتب كعضو في بِعثَة جغرافيّة.

لقد أعدَمت حياة «نيويورك» المزيّفة موهبة بطل الرواية الإبداعيّة. فقرّر أن يهرب بصحبة امرأة تُدعى «موش»، إلى الغابة العذراء، بحثاً عن آلات موسيقية بدائيّة. ولم تتمكّن «موش» من التأقلم على حياة الغابة فغادرتها.

وبعد مغادرة «موش» الغابة، يقع الراوي، في حب إحدى النساء الهنديات، «روزاريو»، ويلتقي بشخصيات غريبة ويكتشف أماكن فتّانة. ويَسْتَسْلم لسحر الحياة الطبيعية. وفرح الحب والإبداع. وإذ بطائرة تَحطّ في الغابة باحثة عنه وتنشله لتعيده إلى الحضارة. ويستقبل الراوي الحضارة بشعور عنيف من الملل والسخرية. فيقرّر التخلّي عن كل شيء والعودة إلى الغابة وهنودها. لكنه لم يتعرّف على الأمكنة القديمة، فإذا بالسحر يموت، وتتزوّج «روزاريو» من رجل آخر: هكذا غدت الطريق، بعدما اكتُشِفت، ممنوعة مستحيلة.

* * *

. . . وسُمع، في الليل، قرع طويل. فوجئنا، عند عطفة صخرة ما، «بوادي اللّهب» الشاسع والحارق.

كان البعض منهم قد حدَّثني، أثناء السفر، عن مدينة وُلدت خلال أسابيع قليلة، بعد أن تفجّر النفط من أراضيها المُتَوَحِّلة. لكن حديثهم لم يَصف هذا المشهد الأعجوبي الذي يظهر عند كل عطفة طريق. فتُصَفِّق رَقصة اللهب الواسعة في الهواء على السهل الأجرد كأنها أعلام تُعلن غَضب الآلهة. ويهتز هذا اللهيب، وقد امتزج بغازات الآبار، ويرتعش مدوّياً على نفسه، حُراً وسجيناً في آن واحد. وتنتصب أذيال النار ــ هذه النار ــ الشجرة على الحائط، وتتطاير دون أن تملك القدرة على الطيران، في صرير أرجواني مُغتاظ.

ويحوّل الهواء هذا اللهب إلى أضواء مدمّرة ومصابيح ساخطة ليجمعها، فيما بعد، في حزمة مشاعل أو في جذع أحمر وأسود اللون. وتهيّج ذلك الجذع ارتعادات بشريّة شاردة. لكن الكتلة تنكسر وتهزّ الجسد الملتهب، اختلاجات صفراء. ويأخذ هذا الجسد يدور حول نفسه كأنّه دغل من النار محفوف بشرارات. ثم يمتدّ إلى المدينة كسوط طانّ لمعاقبة سكان كفّار. شاهدنا، بالقرب من تلك المحرقات[1] المتلاحمة، آلات منتظمة تتابع أعمالها الاستخراجيّة دون تعب أو ملل. وكان لرقّاص هذه الآلات مظهر عصفور كبير أسود يغرس نفسه في الأرض بحركة مواقتة، كحركة عصفور يحضر جذع شجرة ما. وتتحرّك الأشباح الـمُترجّحة بعناد وكأنها سَمَنْدَل انبثق من مدّ اللهب وجزره. ويرفع الهواء اللهب المتموّج حتى الأفق. أخذتُ أطلق على هذه الأشباح أسماء «كالغراب النحيل» و«النسر الحديدي» و«الشوكة الثلاثيّة الفاسدة». وإذ تنتهي رحلتنا وتظهر ساحة تتعثر فيها خنازير سوداء وأرجوانية كألوان اللهب في برك مائية مليئة بقشر مُبقّع بالزيت. وتعجّ غرفة طعام الفندق برجال يصرخون وقد لفّهم دخان شيّ اللحم. ويرتدي الرجال ملابس مُلطخة بقذارات شحميّة. يشرب الجميع دون اعتدال ويحمل الرجال زجاجات النبيذ من أعناقها أمام طاولات مليئة بورق اللعب و«الفيش» المتنوعة. وفجأة يُعلّق لعب الورق ويلتفت اللاعبون باتجاه الساحة ويطلقون صيحات مبتهجة. لقد حصل انقلاب مسرحي: ظهرت داخل عربة مجهولة المصدر، نساء يرتدين ملابس الرقص وأحذية مرتفعة الكعب. ويلمع شعرهنّ لمعاناً غريباً. ذُهلتُ لوجود تلك النساء في الساحة المتوحّلة المليئة بالمعالف. وتعكس حبات اللؤلؤ التي تُزيّن ثيابها، اللهب المرتجف. أخذ النساء يركضن وسط الرجال الداكنين، حاملات حقائبهن. وتعالت الضجّة إذ استيقظ الحمير والدجاج. علمتُ في تلك اللحظة أن الجميع يحتفلون بعيد «زعيم» المدينة، وأن تلك الراقصات ــ العاهرات يسافرن طيلة السنة من مكان إلى آخر ومن معرض إلى موكب ومن منجم إلى مزار، ليستغللن كرم الرجال أيام الاحتفالات.

* * *

. . . أمسكتُ بمعصميْ «روزاريو» لكي تهدأ، لكن عُنف حركتي هذه أوقعت إحدى سلات عالِـم الأعشاب الذي كان يختبىء فيها أعشابه المجففة بين أوراق الشجر. فإذا بحشائش غليظة تحيط بنا ويغمرنا عطر شبيه برائحة الكافور والصَنْدل والزعفران معاً. ويقطع إحساس مفاجىء تنفسي: تلك كانت رائحة سلة الأسفار السحرية التي كنتُ أضع فيها حبيبتي «ماريا دل كارمن» عندما كنا طفلين، ثم أضمّها إليّ بالقرب من مزارع النعناع والريحان. أتأمّل «روزاريو» عن كثب، أشعر بخفقان عروق يديها. وأرى فجأة في ضحكتها ضحكة تحمل تشنّج الانتظار ــ القلق والموهبة والتّلهف إلى حدّ أنني رميتُ نفسي عليها، وأردتُ فقط أن أتملّكها إنه عِناق سريع وعنيف، خالٍ من الحنان، بل صِراع يدخل فيه جسدان لكي يتحطّما وينتصرا، لا لكي يتّحدا. لكننا عندما أيقنّا بما حدث، اجتاحتنا سعادة كبيرة، كأن الجسدين اتفقا على عقد سيحكم حياتنا الجديدة من الآن فصاعداً. نحن الآن متمددان على الأعشاب التي تغطي الأرض، نتأمّل ملذّتنا. يجتاح نور القمر الداخل من باب الكوخ قدمينا ببطء. وإذا به ينير عقروبينا ويتجه نحو مأبض «روزاريو» التي كانت تداعبني بيد مُتلهّفة. إنها الآن تقذف بنفسها على جسدي، لاوية خصرها من شدة اللذة. وكنا ما زلنا نبحث عن الآخر عندما فرّقنا بغتة صوت أجشّ ومُتقطّع يقذف شتائمه إلينا. كنا قد تدحرجنا تحت أرجوحة النوم ونَسينا «موش» التي كانت تئنّ بالقرب منا. وانحنى رأس «موش» المتشنج والتهكمي فوقنا. صاحت: «أيها القذران! قذران». لَطمت «روزاريو» الأرجوحة بقدميها لكي تُسكِت «موش». وحالاً اختفى الصوت من الأعلى وضاع في الهذيان. لقد اجتمع الجسدان المفترقان واعترض شعر «روزاريو» الكثيف بين وجهي ووجه «موش» الشاحب والمتدلي من الأرجوحة. غرزت «روزاريو» مرفقيها في الأرض لكي تفرض عليّ إيقاعها. عندما استطعنا من جديد أن نسمع أصوات العالم، لم نبال بالمرأة التي كانت تدمدم في الظلام. كان يمكنها أن تموت في اللحظة نفسها وأن تصرخ ألماً دون أن يؤثر ألمها علينا. كنا اثنين في عالم مختلف. رميتُ مَنيّي فوق الزغب الذي كنت أداعبه وسَجَنْتُ حركتي هذه التحام الدماء السعيد.

---

(1) مَحْرقة: كومة من الحطب يُربط فوقها المحكومون بالإعدام حرقاً وتشعل بهم.

مساء الغائب

حسن عبدالرحمن

وأنتَ تُسلمني للطريق وللأرصفة
تودعني بالمواعيد.
تُضيِّعني على حافة الدرب
تُرجع يديّ إلى جسدي. كالصدى
يا رفيق.
آهِ من حبة القلب
آهِ من حبة العنب الناضجة.
كل المساءات ترفو قميصك
كل الحجارة، تزهر سيرتـك الآن.
على مفرق الدرب تتركني..
آهِ من شَبَهٍ عابرٍ
آهِ لو أن ظني
يصيب.
آهِ من شَبَهٍ في الطريق
كيف ترفعني الأرض..
يزحمني الظن.
يخنقني الدمع!
كيف يمسكني الياسمين.
آهِ... كالغصن في الماء
أمضي..
تودّعني بالمواعيد
في الساعة الرابعة
في الساعة الثالثة
في ساعة في الطريق
أسمرٌ.

أسمرٌ
يرفع القلب رايتك الآن.
يركب القلب موجتك
الصاخبة.
أسمرٌ.. أسمرٌ.
غيمةٌ في حقول البلاد
يسأل الأهل:
تسأل أختي البعيدة
يسأل الأصدقاء.
ثم من...؟
آخر الخطِ.!
قبو العفيف!
آهِ ما أجمل الأقبية.
آهِ ما أظلم الأقبية.
أسمرٌ. أسمرٌ.
أنتهي الآن..
أبدأ الآن..
أين أتكىءُ الآن..
كل المساءات تصلبني.
ينتهي جسدي.
ينكسر!
ينطوي خاتماً عند كفّك
أغنية صوب سجنك
بيرقاً في يديك
أسمراً.. فرساً

يا حبيبي
أسمراً.. لا تغيب
ماذا أقاسمك الآن؟
تراوغني دمعة..
تهدهدني رعشة لا تغيب
أسمع الآن صوتك
أسمع الوقت يكسرني!
ليلة... ليلة
يمضغ القلب فرحته الناقصة..
أنت لا تفاتحني في منـافيـك!
لا تفاتحني مثلما يفعل اليوم
قلبي.
أي شيء يكابدني
أي شيء يراودني.
ثم.. من غيرك الآن.
يكتبني كالحرير !
مَنْ ترى.. يألف القلب؟
من ترى.. يُوثق النحلة
الشاردة؟
أسمراً...
أسمراً فرساً.
مَنْ غيرك الآن...
من مثلك. الآن...
من تُراني.. أنا. عندما لا تكون؟!

تحقيق أدبي

الأدب والمنفى

نشرت مجلة «ماغازين ليتيرير» الفرنسية في عددها رقم (٢٢١) تحقيقاً بعنوان «الأدب والمنفى» نترجم في ما يلي ملخصاً له:

يدخل المنفى صميم الإبداع الأدبي. وكأن الكاتب، بطبيعته، شخص مُرْتَحِل سَقَط من الجنّة البَدئيّة وطُرِد من بلده لينقطِع عن لغتِه الأمّ. تلك هي حياة «أوليس» والأنبياء وحياة كتّاب وعمّال يتآكلهم حنين العودة.

أوليس

كتبت هيلين مونسكريه، مؤلفة «دموع أشيل» الكلمة التالية:

اخترعت العصور القديمة نموذجاً للرجل المنفي بعيداً عن أرضه. وأصبح «أوليس» مثال المرتحل المعذّب.

«اوه، كلّا ليس هناك أعذب من العودة إلى الأهل والوطن؛ فما قيمة القصر الفخم في المنفى، عندما يكون مَالِكه محاطاً بغرباء، بعيداً عن أهله؟» يتكلّم «اوليس» عن قسوة المنفى قبل أن يبدأ سرد مغامراته الطويلة. ويا له من منفى! عشر سنوات من الحرب ضد اليونان في مدينة «طروادة» وتسع سنين من التشرّد في البحار بحثاً عن طريق العودة. وتكون ملحمة «اوديسة» ملحمة «الما بعد الحرب»، حكاية عودة الأبطال اليونانيين إلى منازلهم، وبالتحديد عودة «اوليس» الى وطنه. لقد قاوم «اوليس» عشر سنوات ليغادر تلك الأماكن القاحلة والعاقّة التي فشل فيها. عشر سنوات وتنقله العودة القاسية من منفى إلى آخر.

أين يتيه «اوليس»؟ في البحر الأبيض المتوسط الذي يفرض عليه غضب إلّه العاصفة والأمواج «بوسيدون». فالبحر مليء بالمخاطر. ومن يجتز البحر يتعرّض للعواصف وللوحوش البحريّة ولأسَى جسامة المساحات المتحركة القاحلة. زوابع وعواصف وغرق ومجابهات مخيفة. يخبىء المرسى مفاجآته ويبعد البطل عن هدفه، وتحمل المحطات قسطها من الآلام والعذاب.

إنه «اوليس»، «الرجل الذي تاه في الأرض والبحار، الرجل الذي عانى الغموم العديدة». سَجنته «كالبسو»، ساحرة البحر، فأمضى أيامه ولياليه يبكي عودته المستحيلة. وتكوّن أسطورة «اوليس» تجربة المنفى المتكاملة، تلك التجربة التي تجعل الإنسان لا إنسانياً فيصبح العدم بعينه. لقد فَقَد «اوليس» كل شيء. غنائمه وسفينته وأصحابه وسلاحه وماضيه البطولي، وأخيراً اسمه. إنه الغريب الغريق الذي لا اسم له، هو «أغمض رجال الأرض قاطبة»، إنه المنفي في عالم اللاإنسان.

لكن قدره ألّا يختفي في أعماق البحار أو على أرض مهجورة. فشاعر «الاوديسة»، «هوميروس»، يترك «لأوليس» ذكاءه. وذكاؤه هذا هو أيضاً ذاكرته: لن يفقد «اوليس»، للحظة واحدة، معنى العودة.

لقد قاوم: لم ينس وطنه ولم يتخلَّ عن زوجته، بالرغم من جمال «كالبسو» ووعودها بالخلود الأبدي. من السهل حقاً أن يبقى «اوليس» مع الحورية، بعيداً عن الهموم، دائم الشباب، لكنّه اختار العودة الشاقّة وغموم البحر ليحتلّ من جديد مكانه بين البشر. إنه وفّي لمبادئه المقاومة.

وبالرغم من مغادرته بلاد المنفى وعودته إلى الوطن، لم ينتهِ «اوليس» بعد من مقاومته. ويتحتّم عليه، في بلده «ايثاكا» نفسها، ان ينفيَ هويّته الحقيقيّة. يجب عليه أن يتجاوز عدداً من المِحن ليثبت هويته.

وسيتعرَّف «اوليس» على جميع أنواع المذلّات. فيكون تارة مُتسكّعاً مجهول الاسم، وطوراً بائساً يطلب الإحسان على عتبة قصره. والفرق شاسع بين ظرفه كشحّاذ يرتدي ملابس رثّة وظرفه كملك عادل جبّار. سوف يخوض «اوليس» مسابقات الرمح ويُذبّح الطامعين بالعرش والملكة ليُعترف به، أخيراً، سيداً للقصر وزوجاً للملكة: لقد وجد هويته الحقيقية. إنه ملك «ايثاكا» وبطل «طروادة» العظيم.

هكذا تكون مسألة الوطن جزءاً لا يتجزأ من الضرورة البطولية. إذ ان البطل هو، تحديداً، الإنسان الجديـر بأسلافه الأبطال والقيّم للأجيال القادمة؛ ستغني تلك الأجيال أمجاد بطلها وضروب مقاومته الباسلة.

إن «اوديسة اوليس» تعالج ضرورة الانتماء إلى شعب معين ووطن حنون. فالهويَّة تُكتسب فقط عندما يكون البطل في وطنه.

* * *

الإسلام: الهجرة اللامنتهية

وكتب المستشرق «جيل كيبيل» مؤلف كتاب «النبيّ وفرعون والحركات الإسلامية في مصر المعاصرة» الكلمة التالية:

ينبض قلب الدين الإسلامي وفقاً لإيقاع المنفى. ويطلق العرب على كلمة «المنفى» كلمة «الهجرة»، وهي هجرة النبيّ محمد من مكّة إلى المدينة المنوّرة.

لكن «الهجرة»، في عصرنا هذا، تحمل معنى الاغتراب، ذلك الاغتراب الذي يقود الشبّان العرب إلى دروب المنفى، إلى مدن «اوبرفيلية» الصناعية او الكويت النفطية. وبين الهجرة الاسطوريّة البدئيّة والمنفى الحقيقي الحالي، تَنتصب المملكة الإسلامية الوهمية، أي المدينة الإسلامية العادلة التي تُكتسب بعد العودة. هكذا عاد النبيّ منتصراً من المدينة، بعد أن جمع أنصاره لمدّة ثماني سنوات، إلى مكّة؛ وجعل من الكعبة السوداء، التي كانت معبد الوثنيين، رمزاً لانتصار الإسلام. كذلك يحمل المهاجرون المسلمون إلى معامل «اوروبا» أو بؤر الخليج العربي النفطية، حلم العودة المنتصرة على بؤسهم السابق. وعندما يستحيل على هذا الحلم أن يتحقّق، تحَلّ مكانه «طوبى» سياسية تأخذ مثالاً لها الهجرة النبويّة: تلك هي «طوبى» الحركات الإسلامية التي تجعل من القاهرة والجزائر والدار البيضاء وبيروت مدناً شبيهة بمكّة الوثنية، إذ يتوجّب إسقاط النظام الاجتماعي وطرد الحكّام الظالمين كي تولد المدينة الإسلاميّة.

هؤلاء الشبان الذين يتمنّون أن يضعوا «هجرتهم المغتربة» ضمن إطار سياسيّ، هم بأغلبيتهم، شبان متعلمون. وبالرغم من أنهم تعلموا كتابة وقراءة اللغة العربيّة، على عكس آبائهم الأميين، فإن تلك المعرفة لم تفتح لهم أياً من أبواب التحديث او العصريّة.

من الخطير، دون شك، أن يعيش هؤلاء الشبان التجربة المرّة التي تكشف لهم ان التربية ليست سوى حديث كاذب. ومن الطبيعي أن ينقلبوا على تلك التربية، والمؤسسات الحكوميّة التي أنتجتها، والعالم الغربي الذي أعطى المثال لتلك الحكومات العربيّة. وينتشر هذا الوضع على عدد كبير من الشبان العرب الذي يحاولون بناء هوية إسلامية جديدة، ضمن منفى يبعدهم عن أنفسهم.

وبالرغم من أن هجرة الشبان العرب الحالية تنتج عن منطق اقتصادي متعلّق بتقسيم العمل الدولي بين البلدان التي تستورد اليد العاملة والبلدان التي تصدّرها، فإن هذه الهجرة تجَد، دون جهد كبير، خُطى الهجرة البدئية الإسلامية.

* * *

المنفى عند الرومانتيكيين

وكتب «جان رودو» المقالة التالية:

سيلازم استقرار إلـه منفرد في سماوات متعذرة البلوغ (فيها كانت الآلهة القديمة تقطن النباتات والحيوانات) شعور بالنفي عند الإنسان. فالحياة أصبحت مسلكاً، لا مقراً. أما المسلك الأخلاقي، فإنه متعلّق بعقد إيمان يرفض التكيّف مع الحياة الزائلة. ذلك أن مقاومة الشهوات والرغبات تساعد الجسد على تلقّي النور الإلهي. فلا يكون الإنسان منفياً لأنه بعيد عن المنزل الربّاني فحسب، بل يكون منفياً بعيداً وغريباً عن العالم المحيط به، كأنه يعتبر روحه منفيّة عن جسده. إن كل شيء يتخذ صورة اللحد، إذ أن الحياة ليست سوى اختبار لكي تُطَهّر الروح من الجسد كأنها كحول آلة تقطير ما. وتصبح الأرض لحداً للحياة كما يكون الجسد لحداً للروح. ويَكمُن السبب الحقيقي لانتشار صور الكيمياء القديمة خلال عصور عديدة، في أن تلك الصور تعتبر الحياة مدرجاً لتحوّل مادة إلى أخرى، تماماً كالعمل الفنيّ الكلاسيكي الذي كان يعتبر نفسه تجميلاً لواقع «مخيّب للأمل»، ويحوّله إلى مثال رائع.

ولأسباب تاريخية وروحيّة واقتصادية، يعبّر المذهب الرومنتيكي عن مرض هذا القرن (أي المرض الذي يرفض الاجتماعيات وحبّ الحياة). يقول الشاعر الرومنتيكي «لامارتين»، وقد بلغ الثلاثين من العمر، متألمّ الروح: «أتأمل الأرض وكأنها شبح تائه. لا تدفىء شمس الأحياء الأموات. لا صلة بيني وبين الأرض». ويحمل هذا الشعر عنوان العزلة ويعبّر عن حالة الإنسان الجوهريّة. إن «لامارتين» يجعل من العالم مقراً للموت ويعتبر الكائنات جميعها أشباحاً فقط.

إن أكثر اللحظات التي يشعر فيها المرء بانفصامه عن نفسه هي لحظات التيقظ. ومن الطبيعي أن يقيّم الرومنتيكيون، ومن بعدهم السورياليون، الأحلام ويعادلوها بالشعر: ففي كلتا التجربتين، الحلميّة والشعريّة، يدخل الكائن صوت ما، وهناك

شيء ما أو شخص ما يتكلّم داخله، ولا يتمكن المرء من أن ينسب لهذا الصوت مكاناً أو أصلاً أو مقصداً. فيُشبّه الحلم، عند «بالزاك» و«هوكو» و«ساند» برحلة رَحِميّة إلى عالم الأموات. في هذه الحال، تُطابق اليقظة الولادة الصادمة. يرى الكاتب «نرفال» في كتابه «اورليا» عودته إلى الأحياء بفزع كبير، بعد أن استقبله سكان المدينة الغامضة كضيف فاضل: «أَرَقْتُ دموعي الساخنة، كأني تذكّرت الجنة الضائعة. عندئذٍ، أحسست، متألماً، أنني لستُ إلّا ماراً في هذا العالم الغريب والحبيب معاً. وقد أخذت أرتجف لأنني سأعود إلى الحياة». يترك المرء الحلم بيأس ليعود إلى عالم الأموات. لا شك في أن الحلم تجربة أدبيّة عظيمة.

يَدلّ الإحساس بالنفي إلى شوق لماضي ارض مولدية، وكأن إعادة بناء جنّة رحميّة ليس بحلم يقظة، بل تجربة أساسية بقي منها ذكرى في دماغ بدائي. لذا نعتقد، «كنرفال» نفسه، أن شيئاً ما ينقص لتكتمل سعادتنا، اننا نبحث أبداً عن «الرسالة الضائعة أو الدلالة الممحوّة»، لكي يصبح للتجربة معنى، بعد أن تخلّى الرب عنا. ويقول بطل الكاتب «ريمون كونوه» في كتاب «القديس كليكلان»، وقد اجتاحت عقله أزمة «اوديبيّة»: «وراودته الفكرة التالية: إنه من الأفضل أن يبقى المرء داخل بطن أمّه، بالرغم من قذارة هذا الاعتراف».

وتَطمُر صورة الجنة أسف اللابقاء في بطن الأم الرطب. لكن هل يمكن لهذه الجنّة أن تعوض مكافأة الجنّة؟ لقد بنى الغرب أسطورته الدينية على أسس تتعلّق بالارغام والتضحية والشهادة. لذا يقرّ الشاعر «بودلير» بأن مهنة الحياة الأرضية ليست سوى صنعْ الألم والدموع. وأخيراً يقول «لامارتين» في شعره «الإنسان»: إن الإنسان إلّه هبط من السماوات ولم يزل يتذكرها.

* * *

قصص الهجرة من فلسطين

وكتبت جورجيا مخلوف الكاتبة الانتروبولوجية تقول:

يُشكّل الأدب الفلسطيني أدب المنفى. ويعبّر بجوهره عن صرخة الألم المميتة وعن العودة. وتُعبّر هذه الصرخة، بدورها، عن الإقتلاع البدئي: لقد أصبح الشعب، بين ليلة وضحاها، بعد شهر أيار عام ١٩٤٨، أقلّية وسط شعب غريب. وتشتيت لاجئين في بلدان الاستقبال... ويزوّدنا الأدب الفلسطيني بالكثير من الوثائق تتعلّق بتأثير هذه الكارثة الرئيسيّة: سجناء في بلادهم أو في السجون وانفصام الشخصيّة ونسيان جزئي وهذيان بالاضطهاد، لكن فكرة العودة لا تفارق الرجال.

ويكمُن عنف المنفى في فقدان المكان وتشويش الزمان.

ويظهر هذا التشويش الزماني في انبعاثات الماضي بطريقة شبه حصريّة وتشابك صِيَغ الأفعال المستمر. ضلال سرمدي لقواعد يستحيل تصريفها...

يكتب اميل حبيبي: «إن المستقبل الذي أحلم به، هو الماضي... فأنا لا أكاد أفكّر بالمستقبل، حتى يظهر الماضي أمام عيني. إنه لماضٍ اختُرِع من جديد، كالشوق الذي يخلق الشيء الضائع».

وتبلغ الأرض وسيطرتها المباشرة على الأدب الفلسطيني، أهمية كبرى بحيث أننا نستطيع التكلّم عن أدب فلاحي أصيل يجد الكاتب فيه، عبر النص، تعلّق الفلاح العنيد بأرضه. هكذا تُنسج بين جسد الشاعر وجسد الوطن خيوط عديدة يُمجّدها حديث رومنتيكي وثوري معاً ويطلب الشاعر الألم بتكبّر وغضب.

ولا يكتمل الزمان والأرض إلّا عند الموت، فالموت هو الجسر الوحيد بين مأساة الحاضر المعلّق والبحث عن العودة إلى الوطن الأم.

لكن هذا الموت هو فعل، لا انعدام. هو فعل جماعي، لا استسلام فردي. إن موت «رجال في الشمس» الأصم، هو موت الكتابات السابقة، موتٌ يعلن عن نفسه.

هكذا مات رجال ثلاثة بصمت تحت شمس الصحراء الحارقة، داخل شاحنة ـ صهريج: «لماذا لم يدقّوا الجدران؟». ويبقى السؤال اللجوج دون أي جواب. ويبقى الموت أخرس: فالجثث التي ستوجد في اليوم التالي ليست حتى جثثاً فلسطينية. هي جثث عارية، لا هويّة لها.

«هل يذكر السماء
مهاجراً أتى هنا.... ولم يعد إلى الوطن؟
هل يذكر السماء
مهاجراً مات بلا كفن؟»

ويتكلّم الشاعر محمود درويش إلى غابة الصفصاف:

«هل تذكرين أنني إنسان
وتحفظين جثتي من سطوة الغربان؟»

إنه تطابق وجوه الحبيبة والأم وجميع النساء، وجه الوطن. تلك الوجوه، آخر خيمة للتقليد، تحرث الجدران الأبدية. هي أم سعد (كنفاني) أو أم «ربابكة» (حبيبي). وتعيش الأم أبداً، بالرغم من أنها منسيّة. تجمع أولادها المبعثرين وتفرض على الرجل المنفي والممزّق الوعد الوحيد: الحب. تقف الأم، في وجه المدينة التي تضمحلّ فيها الأشياء والكائنات. تلك هي الأرض؛ ألصقت

على أجساد المنفيين روائحها وألوانها وأشجارها. «والمنفى، يا حبيبتي، مهنة قاسية»... (فاروق وادي).

بالرغم من أن الأدب الفلسطيني وجد لهجة جديدة في السبعينات في «مراثي سميح القاسم» وأشعار محمود درويش (سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا» و«محاولة رقم ٧»)، فمن المستحيل أن يتخلى هذا الأدب عن القضية الفلسطينيّة. فيكون الأدب الفلسطيني أدباً سياسياً أو لا يكون.

جنون أن يكون المرء فلسطيني الجنسية... جنون أن يحمل اسمًا «أصبح شتيمة» وأن يطيل حياة تنذر بالشقاء.

يكتب محمد علي طه: «أخذت الصحيفة من جيبي، ثم تصفحتها وقرأتها. قرأت الصفحة الأولى كلها. ولم أجد أثراً لاسمي. فبحثت عن زاوية الوفيات. لا شيء ـ فمددت يدي وجسستُ أطرافي لكي أطمئن نفسي».

* * *

الأدب اللاتيني ـ الأمريكي والمنفى

وكتب ألبير بن سوسان المقال التالي:

لا يخشى الكتّاب اللاتينيون ـ الأمريكيّون المنفى أبداً. فهم، بمجملهم، لا يتألمون كثيراً لمغادرة البلاد لأسباب عديدة تذكر في كتاباتهم. يعود السبب الأهم إلى هذا التناقض المتعلّق بالإقليمية الاسبانيّة، أي التناقض بين الوطن الصغير والوطن الكبير. ويتألف الوطن الكبير من بلدان «أميركا ـ اللاتينيّة العشرين» ويضم «الأمة» التي تتكلم اللغة الاسبانية، ويصف الكاتب المكسيكي «كارلوس فونتس» في كتابه «الأرض لنا» الوحدة الثقافية بين بلدان الوطن الكبير، تلك الوحدة التي تتعدّى التقسيمات الجغرافية التي فرضها المستعمرون. ويكاد الكاتب التشلي «هوسي دونوسو» ان «يختنق في جو سانتياجو الريفي». وها هو في المكسيك عام ١٩٦٤، وقد بدّل بلاده، لكنه لم يبدّل لغته. ثم عاد إلى نيويورك لكي يجدّد لغته الانكليزية، فهو يتكلم هذه اللغة منذ السادسة من عمره. وقد كتب رواياته الأولى بلغة «شيكسبير». ولا يمكن تجاهل هذه الناحية المتعددة اللغات في دراسة تتعلق بمثقفي أميركا اللاتينيّة. كلا، لا يعاني الكاتب التشيلي «دونوسو» من صدمة الاقتلاع من بلده. لكن روايته الأخيرة، «الحديقة المجاورة» لا تتكلم سوى عن هذه الغربة في المنفى، عن رجل تشيلي بكى بعد أن علم نبأ موت والدته، عن رجل بعيد عن أقربائه وعن أرضه بيد أن الصفحة البيضاء التي تشير إلى عجزه عن الكتابة تفتنه وتسحره. لقد حبس نفسه في مكتبه وأخذ يتأمل، من النافذة، شباناً وشابات عُرياً وعاشقات، في الحديقة المجاورة. نعم، ذلك هو منفى مختلف. ويستهل «دونوسو» كتابته بالتحدث عن المنفى الجغرافي لكي يختمه بالمنفى العُمري، أو بنهاية الشباب والبراءة والاعتياد على الضعف... والموت. لذا عاد الكاتب التشيلي، بعد غياب دام ثماني عشرة سنة، إلى بلده «تشيلي» عام ١٩٨١.

أما الناحية الثانية التي تميّز الكتاب اللاتينيين ـ الأمريكيين، كالأرجنتينيين والأوروغويين، فهي ان هؤلاء الكتاب يصفون نفسهم كرجال دون جذور. ويعترف الارجنتيني الشهير «بورغيز» أنه، على خلاف هنود أميركا وأسلافهم أتى هو وشعبه من الباخرة فتكون أرجنتينيته عبارة عن فن لا مكان له ولا جذور.

أما الكاتب الارجنتيني «مانويل بويغ»، الذي تنقل من «بيونس آيرس» إلى «نيويورك» ومنها إلى «ريو دي جانيرو»، فقد تخلّ شيئاً فشيئاً عن ريشته الأصليّة وأخذ يترجم بعضاً من كتاباته إلى الاسبانية. إذاً فالمنفى هو اللغة. وهكذا يمثل «مانويل بويغ» الكاتب الذي فقد لغته ـ تماماً «كبيكيت» الذي عبّر بلغة غريبة عنه، الفرنسية.

ويعترف الكاتب الكوبي الشهير «جيلرمو انفانتيه»، الذي أصبح انكليزي الجنسية، انه كتب كتابه «ثلاثة نمور حزينة» لا بالإسبانية ولا بالكوبية، بل بلغة «هافانا» الليليّة. ويعود في روايته الأخيرة «هافان انفنتين المرحوم» ليؤكّد أن الماضي مات وان لا وجود «لهافانا» إلّا في تخيلاته المكتوبة... إن المنفى حوّل عمله إلى رثاء أو تأبين.

ويصرخ كاتب «البيرو»، «الفيردو ايشونيك» بلهجة تشبه لهجة الطائر المحروم من الطيران: «السعادة، ها! ها! ها!». وتكون السعادة والجنة منفيتين إلى أبد الآبدين بالنسبة لهذا الكاتب المقلوع الجذور بين «بارشلونة» و«باريس». ونلمس في كتاباته وضع الرجل «الأميركي ـ اللاتيني» في باريس. فيصف كتابه الأول عالم الطفولة الساحر بعطف وحياء. أما كتابه الثاني فيصف كيف تحوّل قصر طفولته إلى سَقيفة باريسية سريرها صارّ ومصاريعها لا تُغلق، وأصبح الأمير البروفي الصغير مُستأمناً. ونجده في كتابه الأخير يجتاز جبال «البيرينيه» ويقف وراء الجمارك الأسبانية لكي ينتقم من الفرنسيين العنصريين وكارهي الأجانب ويصرخ بحقد: «أيها المستأمنون: أيها المستأمنون القذرون!».

هل يمكننا أن نتكلم عن المنفى دون أن نذكر معطيات أمريكا اللاتينية المأساوية، أي رحيل الشعوب بسبب الدكتاتوريات؟ فسبب انقلاب «الاوراجواي»، عام ١٩٧٣، هجرة خمسمئة ألف من بلد يحتوي على ثلاثة ملايين من السكان. وقد عرفت «التشيلي»، في السنة نفسها، ضخامة الرحيل نفسها. ولقد ترك

مليون شخص بلاد «البراجواي». أما الأرجانتين العسكرية، فأجبرت العديد من المثقفين والكتاب على الفرار. والكتاب الكوبيين الذين يطالبون بالسماح لهم بالمعارضة.

نعم، إن المنفى لمأساة إنسانية. وماذا حصل للكتابة؟ نحن نعلم ان اضطهاد الكتاب كان حالاً ودون رحمة. فغادروا واتجهوا نحو البلدان الأوروبية، وبالتحديد نحو مثلث «لندن ـ باريس ـ بارشلونة».

ويقود الابتعاد عن الأرض إلى تعظيم هذه الأرض وتجميلها. لذلك تتطوّر الأعمال الأمريكية الرائعة في بلدان المنفى. فكتب الكولومبي «جابريان جرسيا ماركيز» كتابه «مئة عام من العزلة» بعيداً عن بلاده، والبيروني «ماريو فالجاس ليوسا» كتابه «المدينة والكلاب» في باريس، والأرجنتيني «خوليو كورتازار» كتابه «لعبة الأولاد» في المنفى...

لقد عرفت أمريكا اللاتينية، بالطبع شكلاً آخر للمنفى، ألا وهو المنفى الداخلي، أي الكلمة المراقبة أو الملجمة. وأفضل ممثل لهذا النوع من الكتابة الجريئة والموهوبة، هو الكاتب الارجنتيني «ارنستو ساباتو». إن كلمته المجازيّة تتجه دائمًا نحو جوهر الوضع الإنساني: موكب من العميان في مجتمع متوحّد، أشباح سكك الحديد، مرسمة جنازيّة وغنائيّة باردة... ويقول «ساباتو»: «يُجنّ الرجل الذي يُمنع عن الحلم. فالأدب دائمًا دلالة معارضة... وهو فعل قبل كل شيء، ثورة تنقذ الإنسان من الكبت والجنون ويبقى الأدب، في أخطر المواقف، هو الأقوى».

كلمات المنفى

للكاتب الارجنتيني «ماريو جولوبوف».

يدرّس «ماريو جولوبوف» في جامعة «تولوز» في فرنسا. وقد نشر العديد من الشعر ودراسة عن «بورغيز» وروايتين: «فارس رحّال حتى أعماق العينين» (١٩٧٦) و«مُربي الحمام» (١٩٨٤). ويقول عن المنفى:

«أعتقد أن كتابتي متعلقة أبداً بموضوع واحد: المنفى. أولاً، لقد ورثت ذلك من جدّي المهاجر. ثانياً، لأن المنفى هو قدري، وكأن القدر بَحَث عني قبل أن أولد، أو قبل أن أعي ذلك.

وربما كنت أكتب، ثالثاً، لأن الكتابة مهنتي. ذلك لأن الأدب، في يومنا هذا، هو بحد ذاته منفى مستمر. ما من أحد يكتب لأنه يشعر بأنه في مكانه هو، بل لأنه قُلع من مكانه. عندما تبدأ الكتابة، يصبح وهم غزو الأرض حقيقة، بل تصبح الأرض نفسها حقيقة، وكل ما كنت أملكه في الأرض البدئية يعود إلينا، تحتل الأشياء جميعها مكانها السابق، ويعود الغائب إلى أصله.

نكتب لأننا فقدنا بلداً أولياً لا يمكننا أن نسترجعه. نكتب لنشهد على هذا الفقدان. لو لم نفقد شيئاً لما كتبنا. لو كان لنا بلد، لما احتجنا أن نبحث في الأوراق المهجورة عن صدى بلدنا.

لقد عدت إلى بلدي بعد عدة سنوات. يجب أن أعترف لكم ولنفسي أنني لم أجد شيئاً من الأشياء التي حلمتُ بها. ولم أجد نفسي. أُضيف إلى الارجنتين العديد من الأموات والمفقودين وأقداراً ومصائب خلال السنوات الأخيرة هذه. لقد مشيت في شوارع ضيعتي المولديّة باحثاً عن ارتعاد يدي الطفلة، لكن الشوارع ويدي تغيرت، وأعتقد أن العالم نضج، أو شاخ بقساوة.

أما الآن، فأستمرّ بالكتابة، بالرغم من أنني أجهل مستقبلي وتبقى بلادي، بلاد الأحلام والمنفى، بلاد الصفحات المبعثرة، تبقى المسافة بين القنديل والطاولة، تبقى بلادي في ذلك المكان الهارب الذي يمثل وطن الكاتب الحقيقي».

اللغة الفرنسيّة ومنفيو المغرب العربي

بقلم «باتريك رونودو».

كيف نَصل إلى طرق التقدّم واكتساب الهويّة؟ هل نرفض الماضي؟ هل نعود إلى الينابيع؟ ترى هل يَتحتَّم علينا إيجاد حلٍّ أوسط؟ لقد فرض التاريخ على كتاب المغرب بالفرنسيّة موقف الانشقاق. فهم ممزّقون بين «النفور من الحياة وإرادة البقاء». إنه منفى داخلي، منفى اللغة. منفى الهجرة. منفى المثقّف المحكوم عليه أن يكون أبداً كاتباً طليعياً أو قنديل الثورة الأحمر. إنهم يعيشون حياة المنفى في الرباط وفي باريس معاً، أو في تونس و«ليون» معاً أو الجزائر و«مارسيليا» في آن واحد. ومن المستحيل أن يتهربوا من الإحساس بوجودهم بين حضارتين وتاريخين، وطريقتين مختلفتين لتحليل العالم.

لقد كتب الشاعر الجزائري «جان عمروش» عام ١٩٤٣: «يعيش كتّاب أفريقيا بالفرنسية مأساة تتعلّق بالفروق بين اللغة العربية والفرنسيّة. وتنعكس تلك الفروق على صعيد الإبداع الشعري. إن لغة المواطن الأصيل تنسجم مع مشاعر الكتّاب الأفريقيين وأصوات الأرض والسماء وأصوات الأموات التي تحكم الحياة الثانية. واللغة الفرنسية توفِّر لهم الكثير من الوسائل لكن هذه اللغة تبقى غريبة عن كل ما في اللغات الافريقية من شهوانية وروحانية. لذلك لا يستطيع الكاتب الافريقي استعمال اللغة

الفرنسية إلّا كوسيلة ثقافية بحتة (. . .). إننا لا نصل إلى الجزيرة المعزولة أو النجمة النائمة في قلب القارّة الافريقية لا بواسطة الفكر التحليلي ولا الشعر الوصفي».

ولد الأدب المغربي بالفرنسية في الثلاثينيات، عندما نشر «جان عمروش» كتابه الأول بعنوان «رماد!». وهو قد نشأ في عائلة قبلية جزائرية وكتب عن «غرابة» موقف الكاتب المغربي الممزّق بين العصريّة والتقاليد وبين شعبه وتربية فرنسية مفروضة. تمزّق عالم الكاتب بسبب كل هذه التناقضات وها هو يصرخ: «رماد! أين يوجد مكان لي ولابنك المقيّد الأطراف؟ أين؟».

ولقد غيّرت حرب ١٩٣٠ ــ ١٩٤٥ المعطيات كلها. أصبح بالإمكان الانتصار على القوة الاستعمارية. وفي هذه الفترة «قبل ــ الثوريّة»، حتى انتفاضة الجزائر عام ١٩٥٤، تدفّق في الجزائر أدب «عِراقي»[1] متمثّل بكتابات محمدّ ديب (البيت الكبير) ومولود فرعون (ابن الفقير) ومولود مُعمّري (التلّة المنسيّة) وإدريس شرايبي (الماضي البسيط).

ويعبّر هؤلاء الكتّاب عن تسرّب «الحداثة» داخل مجتمع منغلق على ذاته، ويتصدّون للأعمال الاستعمارية في إطار الحياة التقليدية التي تسيطر عليها صورة «الأم»، صورة قد نسيها التاريخ. وفي الجزائر تبرز شخصيات الماضي كعبدالقادر وغيره. وتعبّر العودة إلى الأسلاف عن وعي عربي صميم.

لكن اللغة العربية الفصيحة كانت لغة غريبة بالنسبة للمغرب العربي آنذاك. ولم يبق أمام الكتّاب المغاربة سوى استعمال اللغة المحكية أو اللغة الفرنسية. وقد اتُهم كتّاب «جيل ١٩٥٢» بأنهم يتحدّثون إلى مستمعين أوروبيين. ونسي هؤلاء المتّهمون أن الكتابة باللغة الفرنسية هي، بطبيعتها، خطوة ثورية إذ انها تؤكد الهوية العربية.

ورافق النهضة الثورية في الجزائر عام ١٩٥٤ ازدهار القصص الحربيّة. وقد اكتشف المغرب «الأدب الملتزم» حين هجرت «الرواية الفرنسية الجديدة» هذا النوع من الأدب. وظهرت الواقعية التاريخية في الإنتاج الأدبي وانبثقت فكرة «الرجل المغربي الجديد». لم يعد الكاتب أو الشاعر العربي يمثّل قنديل الشعب المضيء، بل أصبح الشعب المسلّح قائد التاريخ (واندمج «الأنا الفردي» بطريقة طبيعية «بالأنا الجماعي»).

وتصبح اللغة الفرنسية، بالنسبة للثوريين، سلاحاً لتوعية الضمير العالمي. إن الشاعر الجزائري «مالك حداد» يعبّر عن قلق المثقف المغربي وتناقضاته. وقد كتب يقول: «إن اللغة الفرنسية هي مَنفاي». ويحرق بطل «مولود مُعمّري» الشعراء والكتّاب الفرنسيين كـ «روسو» و«هوغو» و«اوغوست كونت». ويقول البطل: «إنني أشخّ على الأفكار».

لكن الكاتب الذي سيطر على الأدب المغربي في فترة «ما قبل الاستقلال» هو «كاتب ياسين». فنجح في تخطي مشكلة الفرديّة ليخلق من جديد التاريخ والأسطورة. وتبقى روايته «نجمة» أهم رواية كتبها كاتب مغربي بالفرنسية. إنه مجدّد في الكتابة. يرتكز على عبادة الأسلاف وينطلق للبحث عن الوحدة الرمزية عبر «نجمة» يتعذّر التقاطها، وتُدعى الجزائر. يقول «عبدالكبير خطيبي»: «الأسطورة بالنسبة لكاتب ياسين تأمّل يؤدي إلى تزوير التاريخ وإلى تشويشه في جوّ لِعَبي».

أما في المغرب، فقد نشأ الأدب بالفرنسية بعد الاستقلال. وتحمل بطلتا «طاهر بن جلون»، حرودة ومودّة، أحلام الشبان المغاربة ــ إذ أنهما تتكلمان عن الأبطال التاريخيّين والأسطوريين وعن فضح المواقف السياسيّة وعن مشاكل الاغتراب. إن كتّاب المغرب جميعهم شعراء: إدريس شرايبي ومحمد خيرالدين وطاهر بن جلون وعبدالكبير خطيبي. . .

وهناك القليل من الكتاب التونسيين بالفرنسية، هل تقدّم تونس لكتابها أرضاً أكثر صفاءً من المغرب والجزائر؟ ربما لأن تونس أكثر تعريباً[1] يظهر، على كل حال، ان كتابها، «كمنصف غاشم»، يفضلون العنف الثوري المتحرّر على الحبّ والبحر وتمجيد النور. ويقول «غاشم»: «أكتب فتهتاج اللغة ويحترق الصخر ويَبعَج النور الصحراء القاحلة».

انتهت الآن حروب التحرير في المغرب العربي. والتزم الأدب المغربي، بعد أن استرجع أرضه وتاريخه، «بنقد ذاتي يُستعمل محلياً». وإذا اعتبر الأدب المغربي نفسه أدباً منفياً أو أدباً في المنفى، فلأنه لا يُعترف به في الخارج وترفضه عامة السلطات المحلية تحية لانبعاث أدب المعارضة!

كلمات المنفى

بقلم طاهر بن جلون.

ولد طاهر بن جلون في مدينة فاس. يسكن في فرنسا ولكنه يتردّد دائماً إلى بلده. ويدافع دون توقف عن قضيّة المغتربين

(١) عِراقي متعلّق بالعراقة وهي العلم الذي يبحثُ في خصائص الشعوب.

(١) تعريب: إضفاء الصفة العربية اجتماعياً وأدبياً.

ويطالب «بفرنسا متعدّدة الجنسيات»؟ إنه كاتب وشاعر وصحافي وتدعى روايته الأخيرة: «المضيافة الفرنسية».

«كلمة، جملة لا تنقطع، شعر يؤلف على عتبة البلاد، وجهه ينتخبه الوطن ليشمل الذكريات، شرفة تضيئها الشمس الحادة، وهواء شرقي يملأ الطفولة بعواطف كثيرة... أستعمل لغة الآخر لأعبّر عن المنفى. لقد جفّت الكلمات العربية في ذاكرتي. كنتُ طفلاً يراقب حركات النساء اللواتي صبغن شعرهنّ بالحنّة قبل الاستحمام. كنت أراقبهنّ من شرفتي.

«أنا في طنجة. يقع بيتنا على جرف صخري. تتعثر لغتي العربية وأظن أن البحر والقمر كلمتان مؤنّثتان والشمس كلمة مذكرة. يكنّس الهواء الشرقي القادم من اسبانيا، المدينة. كانت مدينة طنجة مقراً لقطّاع الطرق والشعراء. تشير حجارتها الأرملة إلى السفر والنسيان.

«نظّمتُ أشعاراً ورويتُ قصصاً، زوّرت التاريخ وترجمتُ الهواء بلغة القارّة البعيدة. كانت اللغة الفرنسية بلاد المنفى وبيتاً دون شرفة وممراً دون نور. لكنني وجدتُ وجوهاً وكتباً مفتوحة. كتبتُ بسبب حدث طارىء، «لكي ينهض شعب أخرس في جملي الشعرية». شعب لا يحسن القراءة والكتابة، شعب يملك «لغاته» وحضارته.

«إنني أحاول أن أصنع من هذه الأرض المنسية وترابها، جملة لا نهاية لها، أو سرداباً أو شعراً أو قصة شرقية.

«وتقف الشمس، على مدخل هذه الكلمات وهذا العطر، كأنها مرآة قديمة زرعها أطفال يحتقرون الزمان، فوجّهوا المرآة حتى لاقت الشمس، فإذا هي تحدث حريقاً كبيراً، ثم مزّقوا كتب اللغات الخرساء ومضوا ضاحكين». ومن هذا المنفى الذي يدمّر القواعد، تهرب نصوص لها طعم الطفولة وفرح الأولاد. إن الكتابة هي انفصال: مغادرة جسد الأم والابتعاد عن الوطن.

«أن يكتب المرء يعني أن يسكن اسمه.

«أما أنا، فأسكن داخل لغة مختلفة عن لغة أمي. إنني منفصل، لا منفيّ. أكتب عن هذا الانفصال. أبعد وجهي عني وعن كتابتي.

إن حرقة الغيبة شغف. بيتان، شاطئان ومنفى واحد...».

إعداد: رنا إدريس